

# **FESTIVALES DE CINE DOCUMENTAL**

REDES DE CIRCULACIÓN CULTURAL  
EN EL ESTE DEL CONTINENTE EUROPEO

Aida Vallejo Vallejo

## **TESIS DOCTORAL**

DIRECTORA: MARIA LUISA ORTEGA GÁLVEZ

Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas,  
Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura  
Comparada.  
Facultad de Filosofía y Letras  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Mayo de 2012

#### IMÁGENES DE LA PORTADA DE IZQUIERDA A DERECHA:

1. Cine Dukla. Lugar de celebración del festival de Jihlava desde su primera edición en 1997. En la imagen con el cartel de la edición de 2005.  
(Fuente: web oficial del festival de Jihlava: [www.dokument-festival.cz](http://www.dokument-festival.cz)).
2. Festival Zagrebdox en 2011. Entrada a los multicines "Cineplex" del centro comercial "Center Kaptol" donde se celebra el festival desde 2010.  
(Fuente: web oficial del festival Zagrebdox: [www.zagrebdox.net](http://www.zagrebdox.net)).
3. "Kino në Lum" del Festival Dokufest (Prizren, Kosovo). Cine en el cauce del río que se monta con ocasión del festival.  
(Fuente: <http://rippingreality.com/?p.367>, autor: Veton Nurkollari).
4. Entrega de premios del Festival Internacional de Cracovia.  
(Fuente: <http://www.flickr.com/photos/krakowpost/sets/72157624223462764/>).
5. Entrada de los Cines Olympion, sede principal del Festival internacional de documental de Tesalónica, con el cartel de publicidad del festival en la plaza de Aristóteles.



A quienes me han acompañado en el camino.

Y especialmente, a quien  
no ha podido quedarse hasta el final.



***"The mutual-aid tendency in man has so remote an origin, and is so deeply interwoven with all the past evolution of the human race, that it has been maintained by mankind up to the present time, notwithstanding all vicissitudes of history".***

*The Mutual Aid. Kropotkin.*

***Izena duen guztia omen da<sup>1</sup>***

*Dicho tradicional de la mitología vasca*

---

<sup>1</sup>Todo lo que tiene nombre (al parecer) existe.

***Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.***

*(Gracias a quienes, con sus impuestos, permiten que existan espacios de investigación independientes, cuyos resultados espero sean de utilidad a la sociedad que los ha hecho posibles).*

# AGRADECIMIENTOS

A lo largo de todo el proceso de realización de esta tesis, numerosas personas me han ayudado, guiado, animado y acompañado, por lo que me gustaría comenzar reconociendo la importancia de su papel en mi trabajo.

En primer lugar quiero agradecer a mis padres el haberme animado a realizar el doctorado y su beca incondicional en la primera fase del mismo; supongo que nunca hay palabras suficientes para dar las gracias a quien te lo ha dado todo en la vida.

A Maria Luisa Ortega quiero agradecerle su interés por el tema de mi tesina y después de mi tesis, y su acompañamiento durante todo este proceso. Para mí es un ejemplo de profesionalidad y eficiencia que no siempre se ve en el mundo académico y que ha sido fundamental para mi aprendizaje de todo el proceso de investigación.

A Julio y Marce quiero agradecerles el cariño, el apoyo y la infraestructura que me han proporcionado para hacer el doctorado en Madrid.

En cuanto a todo el proceso de investigación, han sido tantas las personas que han accedido a compartir conmigo esa parte de su mundo vinculada al cine documental que no hay espacio aquí para mencionarlas a todas. Sus nombres y citas aparecen a lo largo de esta tesis y quiero reconocer que sin ellos no tendría nada sobre lo que escribir. Quiero reconocer especialmente la ayuda de Martin Řezníček porque no solo accedió a ser mi supervisor en *FAMU*, sino que me abrió las puertas a toda la comunidad de documentalistas y profesionales que trabajan en el cine documental en su país. Mi especial reconocimiento a Miriam Šimková y a todas las trabajadoras del *IDF* de Praga, así como a Marek Hovorka y el personal del *Festival de Jihlava*. También quiero agradecer la ayuda de todo el personal del *Festival Dialéktus* de Budapest, así como a Martichka Bozhilova del *BDC* de Sofía, a Dimitris Kerkinos del *Festival de Tesalónica*, a Necati Sönmez del *Festival Documentarist* de Estambul y a Veton Nurkollari de *Dokufest Kosovo*. Sin su ayuda no hubiera podido asistir a los festivales, ni acceder a toda la información en la que se basa esta tesis. También quiero agradecer a Fernando Maza su ayuda con el diseño de la base de datos.

En el marco académico, quiero mostrar mi especial agradecimiento a Marijke De Valck, Irini Stathi, David Čeněk, Manuela Penafria y David Archivald por sus revisiones y comentarios de esta tesis.

Quiero reconocer también a quienes, habiendo pasado por lo mismo (Laura, Marian, Rubén, Rufo), me han dado consejos y ánimos, y también a quienes me han brindado su ayuda cuando he estado fuera (especialmente a la gente de Tesalónica, gracias Agnī), así como a quienes me esperaban a la vuelta (Olaia, Iván: eskerrik asko). Os agradezco todo el apoyo.

Para terminar, me gustaría dar las gracias a quienes me han dado su cariño y amistad durante todo este proceso, especialmente por entender mis continuas ausencias. Gracias a todos, y especialmente a Santi, eres el mejor compañero para este viaje.



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN 13

Los festivales en el punto de mira.....	14
Nodos para la circulación documental .....	14
Sistemas de circulación cultural.....	15
Festivales de documental en el este de Europa.....	15
Metodología.....	18
Límites de la investigación.....	20
Estructura de la tesis.....	21
Aclaraciones terminológicas, de transcripción y de estilo.....	22

## BLOQUE I: MARCO TEÓRICO.....25

<b>0.1. Teorías de sistemas, redes y cooperación.....</b>	<b>27</b>
Sistemas dinámicos y Estructuración.....	27
Construcción de redes y cooperación.....	30
<b>0.2. El estudio de festivales.....</b>	<b>31</b>
<b>0.3. Cine documental.....</b>	<b>36</b>
Documental, cuestión de definición.....	36
Teorías del documental.....	38
Modalidades documentales.....	40
<b>0.4. Cines (trans)nacionales.....</b>	<b>40</b>
Cine documental en el este del continente europeo.....	44
<b>0.5. Sociología del cine y Estudios Culturales.....</b>	<b>46</b>
<b>0.6. Etnografías del cine.....</b>	<b>49</b>

## BLOQUE II: ANÁLISIS.....53

### 1. SISTEMAS Y ENTORNOS:

#### EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES.....55

<b>1.1. NODOS: FESTIVALES.....</b>	<b>59</b>
El Festival Internacional de Documental de Tesalónica (Grecia) .....	59
El Festival Internacional de Documental de Jihlava (República Checa).....	65
FESTIVALES. EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN.....	69
FESTIVALES DE DOCUMENTAL EN EL ESTE DE EUROPA.....	71
EL FESTIVAL COMO SISTEMA.....	76
<b>1.2. REDES: EL CIRCUITO INTERNACIONAL.....</b>	<b>79</b>
Peter Kerekeš. Un cineasta en el circuito.....	79
EL FESTIVAL COMO SITIO DE PASO.....	84
EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CIRCUITO DE FESTIVALES.....	85
REDES INTERNACIONALES DE CIRCULACIÓN CULTURAL.....	93
<b>1.3. ACTORES: AGENTES DE LA RED.....</b>	<b>95</b>
Tue Steen Müller.....	95
Rada Šešić.....	99
ROLES Y CATEGORÍAS.....	102
LOS ACTORES DE LA RED.....	105
TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO.....	125
<b>1.4. MARCOS: CONSTRICCIONES DE LA RED.....</b>	<b>127</b>
Želimir Žilnik. Exilios de ida y vuelta.....	127
Dumitru Marian. Entre el Este y el Oeste.....	131
EL MARCO AUDIOVISUAL EN EUROPA.....	133
ENTORNOS DE LA RED.....	136
MODELANDO LA RED .....	146

## **2.CONEXIONES:**

### **DINÁMICAS DEL CIRCUITO.....149**

#### **2.1.INTERACCIONES: RECONSTRUYENDO LA RED.....153**

De festival en festival. Encuentros en el circuito.....	153
COMPETITIVIDAD VS COOPERACIÓN.....	167
INTERACCIÓN ENTRE FESTIVALES.....	173
ALIANZAS ESTRATÉGICAS.....	191

## **3.FUSIONES:**

### **AGENDAS DEL CIRCUITO DE FESTIVALES.....195**

#### **3.1.DIMENSIÓN TEMPORAL.....199**

El efecto dominó. Dimitris Eipides y el circuito internacional.....	199
De Praga a Jihlava. Apurando las fechas.....	200
LA TEMPORALIDAD DEL EVENTO.....	201
EL CALENDARIO DE FESTIVALES.....	204
(DES)TIEMPOS 223	

#### **3.2.DIMENSIÓN ESPACIAL.....225**

Zagrebdox. De la sala de arte y ensayo a los multicines.....	225
Dokufest Kosovo. La encrucijada de los Balcanes.....	228
GEOGRAFÍAS DE LA CULTURA.....	233
DEL ESPACIO LOCAL AL CIRCUITO GLOBAL.....	236
PRÁCTICAS ESPACIALES.....	250

#### **3.3.DIMENSIÓN CULTURAL .....253**

1001 y Documentarist. Fomentando la cultura documental .....	253
Jihlava, cine nacional y crítica cinematográfica.....	257
CULTURAS CINEMATOGRAFICAS.....	260
MODELANDO LA CULTURA DOCUMENTAL.....	265
LA RED COMO ESPACIO DE TRADUCCIÓN CULTURAL.....	290

#### **3.4.DIMENSIÓN ECONÓMICA.....293**

Czech Dream. El éxito comercial de la crítica al consumo.....	293
INDUSTRIAS CULTURALES.....	299
CIRCUITOS DE CIRCULACIÓN DEL DINERO.....	306
DEPENDENCIAS Y ESTRATEGIAS.....	328

#### **3.5.DIMENSIÓN POLÍTICA.....331**

El festival de Tesalónica como espacio de negociación.....	331
Controversial Dox en Zagrebdox.....	334
HISTORIA, FESTIVALES Y POLÍTICA INTERNACIONAL.....	336
FESTIVALES Y AGENDAS.....	338
CULTURA DOCUMENTAL Y POLÍTICA.....	343

#### **3.6.DIMENSIÓN RITUAL Y FESTIVA.....345**

Jihlava y su gestión del espectáculo.....	345
Dokufest. Del "Mullini a la plaza "de la fuente".....	348
EL FESTIVAL COMO RITUAL.....	351
CEREMONIAS, CENAS, CHARLAS, COPAS... Y CINE DOCUMENTAL.....	354
LA IMPORTANCIA DEL AMBIENTE.....	361

## **4.RETROALIMENTACIÓN:**

### **INTERACCIONES ENTRE SISTEMAS Y ENTORNOS.....363**

#### **4.1.INFLUENCIAS: CONDICIONAMIENTOS DE LA RED.....367**

De Ex Oriente a los Oscars. El caso de Rabbit à la Berlin.....	367
EL PAPEL DE LOS FESTIVALES.....	372
TENDENCIAS DEL CIRCUITO.....	376
CONDICIONANDO LA CULTURA DOCUMENTAL.....	380

## **BLOQUE III: CONCLUSIONES.....383**

CONCLUSIONES. LOS MECANISMOS DE LA RED.....	385
EPÍLOGO .....	395
Enredando las redes. Seis pasos de Varsovia al México rural.....	395



<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>399</b>
MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS ACADÉMICOS Y PONENCIAS EN CONGRESOS.....	399
OTRAS PUBLICACIONES.....	416
WEBS OFICIALES DE FESTIVALES E INSTITUCIONES .....	418
ENTREVISTAS .....	420
<b>ÍNDICES.....</b>	<b>422</b>
ÍNDICE DE PERSONAS.....	422
ÍNDICE INSTITUCIONES.....	425
ÍNDICE DE CONCEPTOS.....	429
ÍNDICE DE PELÍCULAS.....	432
<b>ANEXOS.....</b>	<b>435</b>
FECHAS DE INCORPORACIÓN A LA UE Y AL PROGRAMA MEDIA.....	435
AYUDAS MEDIA DE LA UE.....	437
ALGUNOS FORMULARIOS DE LA BASE DE DATOS.....	438
DOSSIER DE PRESENTACIÓN DE LA PELÍCULA CZECH PEACE.....	442
<b>RESUMEN.....</b>	<b>446</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>447</b>
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>449</b>

## Índice de tablas

TABLA 1: FESTIVALES DE DOCUMENTAL DE MAYOR REPERCUSIÓN EN LA REGIÓN.....	72
TABLA 2: FECHAS DE CELEBRACIÓN DE LOS FESTIVALES (PERÍODO 1980-2012).....	211
TABLA 3: INSTITUTOS DE PROMOCIÓN DE ÁMBITO SUPRAESTATAL.....	247
TABLA 4: PROGRAMACIÓN DE LOS FESTIVALES POR SECCIONES.....	270
TABLA 5: TALLERES DE CREACIÓN Y/O COPRODUCCIÓN (WORKSHOPS).....	280
TABLA 6: PRINCIPALES FOROS DE FINANCIACIÓN Y MERCADOS.....	310
TABLA 7: FECHAS DE INCORPORACIÓN AL PROGRAMA MEDIA DE LA UNIÓN EUROPEA .....	425
TABLA 8: AYUDAS MEDIA DE LA UE ASIGNADAS A LOS FESTIVALES DE LA REGIÓN.....	427

## Índice de mapas

MAPA 1: RED DE FESTIVALES (HISTÓRICO).....	87
MAPA 2: CALENDARIO DE CELEBRACIÓN DE FESTIVALES (AÑO 2010).....	209
MAPA 3: INSTITUTOS DE PROMOCIÓN DEL CINE (Y SUS ÁREAS DE INFLUENCIA).....	249
MAPA 4: TALLERES DE CREACIÓN Y/O COPRODUCCIÓN (WORKSHOPS).....	283
MAPA 5: PRINCIPALES PITCHINGS Y MERCADOS DE LA REGIÓN.....	313



# INTRODUCCIÓN

---

A pesar de que la tesina realizada como trabajo de investigación previo a esta tesis se centra en aspectos bien distintos del cine documental, debo decir que el presente trabajo le debe mucho a ese estudio anterior. En mi tesina proponía un análisis puramente textual de las estructuras narrativas del documental contemporáneo para reivindicar su construcción discursiva frente a la posición predominante en muchos estudios cinematográficos que tendían a clasificar el documental como un cine no narrativo.

Y es ahí donde precisamente comencé a percatarme del papel de los festivales en la circulación de esta práctica cinematográfica un tanto periférica, que sin embargo, parecía haber ganado visibilidad en los últimos años. Tras escoger el corpus de filmes contemporáneos de mayor repercusión, comencé a investigar los modos en que éstos habían entrado en los circuitos de distribución especializados, llegando hasta los estudios académicos. Siguiendo la trayectoria de circulación de las películas escogidas, me di cuenta de que los filtros que habían pasado la mayoría de ellas para conseguir distribución y reconocimiento internacional eran, sin duda, los festivales. Así comencé a interesarme por dichos eventos como espacios de creación de una cultura cinematográfica en torno al documental.

La asignación de una beca de *Gobierno Vasco*, que ya no esperaba, hizo el resto. La investigación, sin duda más costosa que el mero análisis de películas y lectura de bibliografía previos, me permitió comenzar a viajar a diversos festivales. Mi objetivo inicial de cartografiar la red especializada que operaba en el marco del continente europeo resultó ser muy amplio, pero la elección de la universidad *FAMU* de Praga como punto de partida para la investigación, resultó ser, como se verá más adelante, todo un acierto.

Tras un acercamiento inicial al trabajo de campo, decidí ampliar mis estudios en antropología social y cultural, lo que resultó ser de enorme utilidad tanto para la forma de abordar la investigación, como para cambiar el modo de mirar y analizar las distintas dimensiones de los festivales, que en definitiva pueden ser considerados como rituales modernos adaptados a los circuitos económicos globales contemporáneos. La forma de escritura asociada a los trabajos etnográficos, también ha tenido influencia en el estilo narrativo de esta tesis.

Por último, apuntar que, aunque al inicio de esta investigación consideraba los festivales como los contextos a estudiar para centrarme en el verdadero objeto de estudio que serían los filmes, en última instancia no ha sido así, y la operatividad de los festivales ha centrado de forma monográfica esta investigación, donde las películas, a pesar de tener su espacio de análisis, están insertas en una serie de redes institucionales y personales de circulación cultural que se han convertido en las verdaderas protagonistas de este estudio.

## Los festivales en el punto de mira

A pesar de la importancia de los festivales cinematográficos para la historia del cine, raramente han sido objeto de estudio de investigaciones académicas serias. La bibliografía dedicada a estos eventos se suele limitar a críticas cinematográficas publicadas en prensa especializada y algún monográfico histórico, que en la mayoría de los casos se realiza por encargo de un festival concreto con motivo de su aniversario, lo que condiciona en gran medida su carácter promocional.

Sin embargo, dada la reciente proliferación de festivales a nivel global, en los últimos años varixs investigadorxs provenientes de distintas disciplinas académicas (Antropología, Estudios Culturales, Estudios de Comunicación y Gestión Cultural) han centrado su atención en dichos eventos creando varios grupos de investigación y un volumen de bibliografía que en apenas cinco años ha crecido de forma exponencial.

En este marco, la publicación del libro de Marijke De Valck *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* en 2007 (fruto de su tesis doctoral) ha supuesto un salto cualitativo, erigiéndose como referencia obligada para toda la bibliografía posterior dedicada al tema, incluida esta investigación, que toma como referencia varias cuestiones planteadas por De Valck para profundizar en el estudio de la dimensión internacional de los festivales especializados (aplicándolas en este caso al cine documental en la mitad este del continente europeo).

No hemos encontrado estudios académicos que aborden esta cuestión, ni dedicados al cine documental, ni al marco del este europeo, por lo que esta investigación no es sino un primer paso para cartografiar el mapa internacional de festivales especializados en cine documental. Consideramos además, que una de las aportaciones más interesantes de esta aproximación, radica en su contribución al estudio de las dinámicas de circulación cultural en los circuitos cinematográficos contemporáneos (especialmente aquellos que operan como alternativa al monopolio de las empresas de distribución estadounidenses, que controlan el circuito comercial a nivel global).

## Nodos para la circulación documental

El presente trabajo parte de la hipótesis de que los festivales especializados en cine documental que han proliferado en los últimos años se han erigido como nodos fundamentales de la red internacional de circulación de documental creativo, y cumplen la función de atractores de la cultura documental en sus respectivos entornos.

Partiendo de estas premisas, pretendemos responder a diversos interrogantes como ¿cuáles son los festivales de mayor repercusión a nivel internacional?, ¿qué relaciones se establecen entre ellos? o ¿cuáles han sido sus procesos de creación e interacción a lo largo de los últimos años?

Por otro lado, defendemos que las diversas áreas en las que operan los festivales les permiten actuar a varios niveles, tanto económico y cultural como político y ritual, superponiendo múltiples

agendas que, aunque puedan parecer confrontadas (como la dicotomía arte vs comercio), se llevan a cabo de forma paralela, y son manipuladas por el evento para aumentar su propia capacidad de importación de recursos (ya sean películas, documentalistas, profesionales de la industria, medios de comunicación o público).

En este sentido, hemos intentado responder a varias cuestiones como ¿qué papel juega la interacción social en el marco de los festivales (tanto para el público como para profesionales del sector)?, ¿qué instituciones utilizan el festival para materializar sus respectivos intereses (ya sean políticos, económicos y/o culturales)?, ¿cómo se crea valor añadido para películas y documentalistas a través de prácticas no económicas? o ¿qué relación tienen las políticas de programación con las formas de articulación de la identidad, o con la propia definición del documental?

## **Sistemas de circulación cultural**

El objetivo de este trabajo es proponer un modelo de análisis sistémico del circuito internacional de festivales cinematográficos, basándose en una amplia revisión de la bibliografía publicada en los últimos años, especialmente en el marco académico angloparlante.

Para ilustrar este modelo, proponemos acotar nuestro objeto de estudio al circuito de festivales especializados en cine documental en la mitad este del continente europeo para analizar los elementos que han condicionado su aparición y desarrollo, centrándonos exclusivamente en su dimensión internacional. En segundo lugar, intentamos reconstruir las redes de cooperación que se han establecido tanto entre ellos, como con otros eventos internacionales, a lo largo de los últimos años para ahondar en los mecanismos de creación, interacción y jerarquización de estos eventos, así como su influencia en la producción documental contemporánea, analizando sus diversas agendas.

Esta investigación abarca, por lo tanto, dos de las áreas que ayudan a conformar el cine como fenómeno cultural: por un lado, los contextos, formados por el circuito de distribución (los festivales) y el de producción (las empresas e instituciones que financian los filmes), así como su articulación con los marcos estatales y supraestatales en los que desarrollan su actividad; y por otro lado, los textos (los filmes que han sido exhibidos, distribuidos o incluso coproducidos en el marco de los festivales).

A continuación explicamos el marco espacio-temporal que delimita el objeto de estudio para concretar qué festivales, filmes, instituciones y productoras están incluidas en esta investigación.

## **Festivales de documental en el este de Europa**

Aunque este proyecto comenzó con una vocación mucho más amplia, pretendiendo abarcar el cine documental de todo el continente europeo, una vez avanzada la recogida de información, se ha hecho patente la imposibilidad de plantear un enfoque tan holístico, así que el objeto de estudio ha ido concretándose a lo largo de los cuatro últimos años hasta abarcar solamente la región más

oriental de Europa. Pero merece la pena concretar la forma de circunscribir la región elegida para profundizar en algunos debates fundamentales que recorren los estudios de cine en los últimos años, y la importancia de los espacios geopolíticos a la hora de analizar los filmes como construcciones culturales.

El enfoque aquí propuesto sigue el análisis de redes culturales internacionales (Latour, 2005; Marcus, 1995) y por lo tanto se aleja tanto de los enfoques basados en el cine “nacional-estatal” como del intento de articulación de entidades geopolítico-culturales supranacionales.

En lo que respecta al marco espacial son los festivales los que han guiado la circunscripción del objeto de análisis. Este estudio concibe los circuitos culturales como una red no delimitada cuyos hilos pretendemos reconstruir. La delimitación de estos hilos parte de la búsqueda de los nodos principales (es decir los festivales) como puntos de referencia para el cine documental en los distintos estados de la región: tanto los que antes de 1989 formaban parte de la órbita soviética: antigua Yugoslavia (Serbia, Croacia, Eslovenia, Montenegro, Macedonia (FYROM), Bosnia-Herzegovina, Kosovo), Bulgaria, Rumanía, Hungría, antigua Checoslovaquia (República Checa, República Eslovaca) y Polonia; como los que no pertenecían a su ámbito de influencia: Grecia, Chipre y Turquía, pero participan en el marco audiovisual europeo tanto por su pertenencia a la UE (o sus expectativas de unirse en el futuro), como por sus lazos culturales, especialmente ante conceptos aglutinadores de la identidad supra-estatal como “los Balcanes”<sup>2</sup>. Este trabajo pretende reconstruir los circuitos culturales de carácter esencialmente internacional localizados en el marco de los estados mencionados anteriormente. Analizaremos los circuitos de festivales como procesos complejos donde entran en juego el papel de entidades gubernamentales (ya sean regionales, estatales o supraestatales), así como empresas privadas de producción y otras instituciones privadas como fundaciones, ONGs o asociaciones.

Además, nos parece especialmente interesante centrarnos en la parte oriental del continente europeo, no sólo por su tradición artística en torno al cine documental, sino porque también podemos ver distintas fases de evolución en la creación de redes en torno a esta práctica. Las formas de adaptación de los procesos de creación, producción y distribución al sistema capitalista en el marco de su integración a la Unión Europea se ha producido de forma desigual en función de los procesos políticos o las tradiciones culturales de cada estado durante un periodo de estabilización política y económica en la región (que parece estar volviendo al desequilibrio en este último bandazo económico del tardocapitalismo<sup>3</sup>), lo que nos permite un análisis comparativo que sin duda enriquece la investigación.

---

<sup>2</sup>A pesar de las connotaciones negativas que se le da en la mayoría de los países de la región a su pertenencia al Imperio Otomano a nivel histórico, ésta es una de las claves culturales que contribuyen a la articulación del concepto de “los Balcanes”.

<sup>3</sup>En el año 2010 dado el proceso internacional de crisis económica originada en las actividades especulativas y fraudulentas de las redes bancarias globalizadas, los roles del sistema público y privado se encuentran en proceso de renegociación (los bancos pidieron rescates financiados por los estados, y un año después estas instituciones privadas exigen reducciones en la inversión pública). Esto está afectando directamente a los circuitos de cine documental, con la reducción de presupuestos de los festivales, como ha sucedido en la edición de Jihlava 2009 (CZ) y Tesalónica 2010 (GR).

Por otro lado, la existencia de dos bloques con formas previas de organización política tan dispares permite además un análisis comparativo con aquellos circuitos culturales que no han sufrido un cambio de sistema. Esto nos permitirá reflexionar sobre cuestiones como las distintas articulaciones entre lo público y lo privado en el campo de cine documental; un problema fundamental dado el cambio de los roles del estado y las entidades supraestatales que ha tenido lugar en los últimos años en el contexto de la cultura.

He incluido en la muestra aquellos festivales que son específicos de documental creativo partiendo de su dimensión artística, pero no temática (como ocurre con los festivales de derechos humanos, cine gay y lésbico, documental de naturaleza o cualquier otro área específica). Incluimos sin embargo los festivales *Dialëktus* de Budapest y *Etnofilm* de Čadca, que tienen una cierta inclinación hacia el cine etnográfico y/o antropológico, dado que son los únicos festivales especializados en cine documental dentro del marco de sus respectivos estados (Hungria y República Eslovaca)<sup>4</sup> y ofrecen una programación de filmes similar a los festivales no temáticos analizados en otros países. En el caso de Albania, he incluido el *Festival Internacional de Tirana*, ya que no existe un festival especializado en documental en este país.

Un criterio secundario para la selección de los festivales ha sido su repercusión internacional. Esto implica que el festival está concebido como un evento en relación con otros que forman la red de festivales y que cumple una doble función de proyección de filmes extranjeros al público local y de filmes locales al público extranjero (principalmente personas invitadas pertenecientes al mundo de la producción y distribución audiovisual)<sup>5</sup>.

Por otro lado, las películas con las que he trabajado para esta investigación son aquellas que han recorrido alguno de los festivales del circuito de Europa del este, seleccionando aquellas que han sido producidas en los estados de la muestra más las rodadas allí con fecha de producción entre 2000 y 2010. Todas las películas que cumplen dichos requisitos han sido clasificadas en una base de datos para tener una idea general de la producción en la región, teniendo en cuenta criterios como el país de producción y rodaje o su temática (obtenida de la sinopsis de los catálogos oficiales). Sin embargo, las películas que han sido visionadas para un análisis en profundidad, son sólo aquellas de mayor repercusión internacional (aquellas que han traspasado fronteras, siendo mostradas en varios de los festivales especializados de la muestra; y aquellas que han sido proyectadas en festivales internacionales de reconocido prestigio y/o recibido premios internacionales).

En cuanto a la cuestión de cómo clasificar el origen espacial, nacional o estatal de la película nos encontramos con grandes problemas epistemológicos relacionados con la identidad. Aquí también hemos utilizado un criterio más abierto, incluyendo en la muestra los filmes clasificados por los festivales como producidos (o coproducidos) por un país de la región analizada, así como aquellos

---

<sup>4</sup>En el marco de la República Eslovaca, un nuevo festival dedicado al documental ha sido creado en 2010, pero mantenemos el festival de Čadca dentro del estudio para ver la difusión del cine documental en la región en los años previos.

<sup>5</sup>En algunos casos la vocación internacional está más clara que en otros. He incluido en la muestra algunos festivales que siguen entendiéndose únicamente en clave nacional (como el Golden Rhyton en Bulgaria) por ser los únicos eventos de referencia para el cine documental en el marco de sus respectivos estados.

cuyo país de producción no es de la región, pero cuyo rodaje sí está localizado en ella. Dada la complejidad de estos conceptos y la dudosa legitimidad de la clasificación del “país de producción”, más adelante propondremos una reflexión sobre estas cuestiones para analizar el papel de los festivales en su legitimación.

## Metodología

La metodología utilizada para esta investigación nace de la necesidad de trabajar con un gran número de películas, documentalistas, empresas de producción, instituciones, festivales,... y de relacionarlas para rehacer las redes de circulación de los filmes en los últimos años. Por este motivo se ha hecho imprescindible el uso de una base de datos para poder relacionar todos los elementos anteriores. He programado esa base de datos a la medida del proyecto<sup>6</sup>, según se iban planteando necesidades de interrelación de datos. Todos ellos proceden de los catálogos oficiales de los festivales, de las instituciones oficiales (filmotecas nacionales, institutos de promoción de cine y documental), de los créditos de las películas visionadas<sup>7</sup>, así como páginas web oficiales de las empresas productoras y televisiones.

Las películas han sido visionadas en los festivales de *Jihlava* (República Checa; octubre de 2008 y 2009), *Tesalónica* (Grecia; marzo de 2004, 2007 y 2010), *Zagrebdox* (Croacia; febrero de 2009), *Dialëktus* (Budapest, Hungría; marzo de 2009), *Documentarist* (Estambul, Turquía; junio de 2010), *DokuFest* (Prizren, Kosovo; agosto de 2010) así como los festivales *Documenta Madrid* (mayo de 2008 y 2009), *Punto de Vista de Navarra* (Pamplona, febrero de 2007, 2008, 2010 y 2011) y *Zinebi - Festival de documental y cortometraje de Bilbao* (en 2007, 2009 y 2010).

También he visitado numerosos archivos fílmicos, como la videoteca *East Silver* (en abril y mayo de 2007 y octubre de 2008 y 2009 en el *IDF (Institut dokumentárního filmu / Institute of Documentary Film)* de Praga; los *Archivos OSA (Open Society Archives)* de Budapest en enero, febrero y marzo de 2009; el archivo *DocuArt* del festival *Dialëktus* de Budapest (también en febrero y marzo de 2009); el archivo del festival *Documenta Madrid*, que se encuentra en el *Centro madrileño de imágenes - Conde Duque* (septiembre de 2008 y mayo de 2009), así como el archivo del *Thessaloniki Museum of Cinema / Μουσείο Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης* (marzo, abril y mayo de 2010).

A pesar de que los festivales han ido ganando protagonismo en este estudio, en detrimento de la presencia de las propias películas, merece la pena apuntar que la recopilación de información sobre éstas, así como el propio visionado, forman una parte fundamental del desarrollo de esta investigación. De entre las más de 4000 películas registradas en la base de datos (que incluyen los

<sup>6</sup>Con la ayuda de Fernando Maza, a quien agradezco enormemente su colaboración. En los anexos incluimos algunos formularios de la base de datos referentes a personas, festivales y películas.

<sup>7</sup>Ver listado de catálogos y páginas web en la bibliografía. En lo que respecta a estos datos puede haber un pequeño margen de error en los casos en que por problemas técnicos o de otra índole las películas programadas no hayan sido proyectadas en los festivales.



filmes programados en los festivales de la muestra y que han sido producidos y/o rodados en la región, así como sus sinopsis y autorxs), han sido visionadas unas 500.

En cuanto a los sistemas de grabación y reproducción de los filmes, hay que tener en cuenta la influencia de la aparición de tecnologías digitales, tanto por la posibilidad de producción a bajo coste, como por la emisión de copias en formato DVD y la digitalización de los archivos. En lo que respecta a la metodología de investigación, la aparición de DVD y formatos digitales ha sido fundamental para poder acceder (incluso *online*) a los filmes de la muestra<sup>8</sup>. También en el trabajo con bibliografía la aparición de los accesos remotos a revistas académicas y el motor de búsqueda *google books* y *google académico* han sido herramientas fundamentales de trabajo. Por último, los contactos a través de correo electrónico e incluso las entrevistas *online*<sup>9</sup> se han sumado a los métodos tradicionales para la obtención de información.

Así mismo, cabe destacar la importancia de la base de datos para el trabajo con bibliografía de distintas bibliotecas como la de la *CEU (Central European University)* en Budapest, la de la *Filmoteca nacional de Hungría (Magyar Nemzeti Filmarchívum)*, la de la *Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*, la de la *Universidad Autónoma de Madrid*, la *Universidad de Aristóteles (Tsalónica)* y la *Universidad de Kapodistria (Atenas)*.

Para el análisis de las prácticas socioculturales que han tenido lugar en los festivales e instituciones visitados, además del análisis de textos tradicional (catálogos, folletos promocionales, etc), he recurrido a técnicas etnográficas tomadas de la disciplina antropológica para realizar el trabajo de campo. Así, he combinado la técnica de observación participante (que implica la inmersión de la etnógrafa en las relaciones sociales de los sujetos estudiados) con la realización de entrevistas. El trabajo de campo ha sido realizado en diversos festivales de la región, adoptando una perspectiva multisituada (Marcus, 1995). La finalidad de esta metodología es la recogida de datos “de primera mano” con una vocación de analizar los procesos de creación y distribución cultural con perspectiva histórica, pero desde su construcción en el presente<sup>10</sup>.

Por otra parte, el uso de internet para la recogida de información sobre filmes y festivales ha sido fundamental. He trabajado sobre todo con las páginas oficiales de los festivales, en la mayoría de las cuales están disponibles los programas de casi todas las ediciones<sup>11</sup> y con bases de datos *online*, habiendo trabajado con las siguientes: [www.docuinter.net](http://www.docuinter.net), <http://bdcwebsite.com>, [www.seedox.org](http://www.seedox.org), [www.reelisor.com](http://www.reelisor.com) y [www.edn.dk](http://www.edn.dk).

Por último, debo apuntar que, a pesar de que esta tesis está escrita en castellano, el idioma principal para el trabajo de campo ha sido el inglés. Cabe destacar que los festivales están organizados de forma bilingüe e incluyen traducciones simultáneas de todos los eventos, textos, así

<sup>8</sup>Los filmes vistos *online* han sido visionados en [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com) y <http://docalliancefilms.com>.

<sup>9</sup>A través de *Skype* y *Facebook*.

<sup>10</sup>Como apunta Von Bertalanffy, uno de los padres de la teoría de sistemas “El curso de los acontecimientos en nuestros tiempos sugiere una concepción análoga en la historia, incluyendo la consideración de que, después de todo, la historia es sociología haciéndose, estudiada “longitudinalmente”. Son las mismas entidades socioculturales las que la sociología investiga en su estado presente y la historia en su devenir” (1968[1976]:6).

<sup>11</sup>Ver en el anexo los links a las páginas oficiales de los festivales.

como subtítulo en inglés (o en su defecto traducción simultánea) de todos los filmes<sup>12</sup>. En los festivales analizados el idioma oficial de cada país se combina con el inglés, que parece haberse asentado como nuevo idioma de mediación entre los miembros de distintos estados en la mitad este del continente europeo<sup>13</sup>. Las películas vistas en filmoteca también han sido visionadas con subtítulos en inglés. Indudablemente esto implica una serie de pérdidas de contenido a través de la traducción, que han de ser tenidas en cuenta. En cuanto a la bibliografía y las entrevistas, los idiomas de trabajo han sido el inglés, el francés, el castellano y el griego moderno. El hecho de no hablar ninguno de los demás idiomas de la región es, por supuesto, una enorme limitación, y es por ello que este estudio no va más allá del análisis de la dimensión internacional de los festivales (y por lo tanto, la que utiliza el inglés como idioma de trabajo).

## Límites de la investigación

Existen muchas dimensiones del cine documental en la mitad oriental del continente europeo que lógicamente no he podido abarcar en este estudio, pero que, sin embargo, considero pertinente apuntar aquí, para una correcta interpretación de los datos que aporte. A continuación incluyo una serie de elementos que conscientemente (aunque en muchos casos muy a mi pesar por la necesaria delimitación del trabajo) han sido excluidos de esta investigación.

En primer lugar, los estudios de caso incluyen los festivales a los que he podido asistir, por lo que, la carencia de ejemplos de prácticas relativas a los festivales no visitados es una de las limitaciones de este estudio. El caso de Cracovia es especialmente importante, dado que el *Krakow Film Festival* es uno de los dos festivales más antiguos de la región y el único que ha conseguido adaptarse al nuevo panorama internacional (al contrario que el Festival de documental de Belgrado, que no ha conseguido adquirir relevancia en el circuito, por lo que también habría sido interesante visitarlo para hacer un análisis comparativo). Es por ello que esta tesis no es un estudio en profundidad de cada uno de los festivales que forman la muestra, sino un modelo sistémico de análisis que toma las prácticas en los diversos festivales como estudios de caso.

Por otro lado, no han sido incluidos en la muestra los posibles antecesores de los festivales que operan en la actualidad, ni tampoco aquellos que hayan podido aparecer y desaparecer en estos diez últimos años y a día de hoy no se encuentren vigentes.

Tampoco he incluido en la muestra los festivales temáticos (de derechos humanos, de cine gay y lésbico, de temática medioambiental, etc...) que, aunque tienen una influencia destacable en el campo del cine documental, no forman parte de esta investigación.

---

<sup>12</sup>Esta investigación se ha centrado en las secciones oficiales de competición (especialmente la internacional y regional) y en estos casos los filmes siempre vienen subtítulos en inglés. La traducción simultánea se suele dar en filmes locales (como es el caso de la sección *Česká radost* en el *Festival de Jihlava*, CZ). En algunos casos también se han proyectado filmes sin ningún tipo de traducción, como es el caso de algunos filmes de la retrospectiva de Želimir Žilnik en *Dokufest 2010* (KO).

<sup>13</sup>El caso de *Golden Rhyton* y *1001* (Estambul) tiene una dimensión más local y no contempla traducciones como los otros festivales.

También queda fuera de este estudio el seguimiento de la circulación de las películas más allá de los festivales, aunque sería una interesante línea de estudio establecer cuáles de las películas analizadas han sido posteriormente proyectadas en salas cinematográficas, o emitidas en televisiones; tampoco incluyo todos aquellos filmes realizados en circuitos minoritarios e independientes que no han llegado a ser seleccionados por los festivales y por lo tanto quedan fuera de esta investigación.

Por último, añadir que las redes de circulación documental también se están extendiendo por los estados aledaños a la región analizada (como Moldavia, Ucrania, Bielorrusia, Rusia, o los países Bálticos: Estonia, Letonia y Lituania, antiguos miembros de la U.R.S.S. y por lo tanto, integrantes del mismo ámbito de influencia en la época previa a 1989). Sin embargo, los festivales de estas regiones no forman parte de la muestra, aunque sería muy interesante hacer un estudio comparativo de los ámbitos de influencia y circulación previos y posteriores a 1989 con esta región, dado que hemos comprobado que en los últimos años se han creado fuertes lazos con eventos e instituciones de Europa occidental en detrimento de las conexiones previas a la caída de la U.R.S.S.

En lo que respecta a las propias películas, su presencia ha perdido peso en este texto final, donde hemos renunciado a parte del proyecto inicial. Éste contemplaba la división de la tesis en dos grandes bloques: el primero dedicado a los contextos (los festivales) y el segundo dedicado a los textos (las películas). Este segundo bloque incluiría un estudio pormenorizado de tendencias estéticas y temáticas de las películas que han circulado por los festivales de la muestra, cuestión que sería interesante abordar en futuros estudios, partiendo de esta recopilación previa de datos sobre dichos filmes.

## Estructura de la tesis

Este trabajo se divide en tres bloques: el marco teórico, el desarrollo de la investigación y las conclusiones.

En el primer bloque proponemos una revisión bibliográfica, analizando las teorías que constituyen el marco de referencia de esta investigación (disparas, dado su enfoque interdisciplinar). En primer lugar hablaremos de las teorías de sistemas para situar el estudio en un paradigma más amplio, para después centrarnos en los estudios específicamente cinematográficos, donde revisaremos los textos dedicados al cine documental, así como al estudio de festivales, continuando con los debates en torno al cine (trans)nacional, los estudios culturales y la sociología del cine. Para terminar exploraremos las propuestas de la antropología y la etnografía, que guían tanto la metodología de análisis como la propia forma de escritura de esta tesis.

En el segundo bloque desarrollamos el modelo de análisis sistémico para el circuito de festivales a través de cuatro capítulos. En el primero: "Sistemas y entornos" presentamos el objeto de estudio, enumerando los festivales de mayor repercusión en la mitad este del continente reconstruyendo su evolución histórica, clasificando los distintos agentes e instituciones que han

participado en el desarrollo de la red y analizando los contextos legales y tecnológicos en los que se ha creado este circuito de festivales. El segundo capítulo: “Conexiones” analiza las formas de interacción entre los distintos eventos, explorando las pautas de cooperación y competitividad establecidas entre los festivales en los últimos años. El tercer capítulo: “Fusiones” habla de las distintas agendas del festival, analizando su dimensión temporal, espacial, cultural, económica, política y ritual. El cuarto capítulo: “Retroalimentación” explora la interacción entre el circuito de festivales y la producción de películas, acotando las prácticas de mutua influencia que caracterizan la red.

El tercer y último bloque recoge las conclusiones de la tesis que se han ido hilando a lo largo de los capítulos anteriores, con una serie de resultados que permiten hacernos una idea de los modos en que se ha desarrollado esta red internacional de festivales, así como de sus principales características, y basándonos en ellas, apuntar posibles tendencias en su futuro desarrollo.

## **Aclaraciones terminológicas, de transcripción y de estilo**

Respecto a los nombres de los festivales hemos utilizado su denominación internacional en inglés, aunque incluimos una tabla con los nombres originales en el apartado “nodos” del primer capítulo.

En cuanto al uso de distintos alfabetos, hemos usado el latino para los nombres de personas cuyo nombre original está en otro alfabeto, utilizando la transcripción inglesa (que es la que usan en sus respectivos países, como ocurre con el idioma griego); sin embargo, hemos incluido en notas al pie el nombre en su alfabeto original, así como la transcripción fonética basada en la pronunciación en castellano, precisamente para evitar errores de pronunciación<sup>14</sup>. En cuanto a las películas, la primera vez que las citamos incluimos el título internacional (en inglés), junto al título en su idioma original utilizando su alfabeto correspondiente, y las siguientes veces exclusivamente el nombre en inglés.

Para aludir a los países y comunidades en los que se celebran los festivales, así como para identificar el país de producción de las películas, hemos utilizado las abreviaturas que se utilizan a nivel internacional (y que han sido asignados como dominios de internet oficiales para los distintos países y otras entidades geopolíticas):

---

<sup>14</sup>Como ocurre con Angelopoulos, que se pronuncia “Anyelópulos”.

AL	Albania	EE	Estonia	MD	Moldavia
AM	Armenia	ES	España	ME	Montenegro
AT	Austria	FI	Finlandia	MK	Macedonia
AZ	Azerbaiyán	FR	Francia	NL	Holanda (Países Bajos)
BA	Bosnia-Herzegovina	GB	Gran Bretaña	PL	Polonia
BE	Bélgica	GE	Georgia	PS	Palestina
BG	Bulgaria	GR	Grecia	RO	Rumanía
BY	Bielorrusia	HR	Croacia	RS	Serbia
CA	Canadá	HU	Hungría	RU	Rusia
CH	Suiza	IL	Israel	SI	Eslovenia
CS <sup>15</sup>	Checoslovaquia	IS	Islandia	SK	República Eslovaca
CY	Chipre	IT	Italia	TR	Turquía
CZ	República Checa	KO <sup>16</sup>	Kosovo	UA	Ucrania
DE	Alemania	LT	Lituania	US	EE.UU.
DK	Dinamarca	LV	Letonia (Latvia)	YU	Yugoslavia

Por último, hemos hecho un uso consciente del lenguaje no sexista, por lo que hemos intentado, en primer lugar, utilizar conceptos generales que no especifican el género, y allí donde no ha sido posible, hemos utilizado la variante “x” (por ejemplo “directorxs”) para evitar la más incómoda opción de lectura “directores/as”. Consideramos que este sistema, que ya ha sido utilizado en otros trabajos de investigación<sup>17</sup>, es la forma más solvente de agilizar el texto (dado que los estudios de la percepción de la lectura indican que no leemos letra por letra sino en bloques de palabras) por lo que, superado el extrañamiento inicial, este sistema pasa desapercibido.

<sup>15</sup>Hemos utilizado las siglas CS por ser de fácil identificación, aunque Checoslovaquia, dado que ya no es un estado vigente, no tiene asignación de dominio internacional.

<sup>16</sup>Al parecer, Kosovo aún no tiene un dominio oficial reconocido internacionalmente, aunque utilizamos “ko” por ser la abreviatura de más fácil identificación.

<sup>17</sup>Por ejemplo, por Marian Berihuete en su tesis de doctorado en arqueología por la Universidad Autónoma de Barcelona defendida en 2009.



## **BLOQUE I: MARCO TEÓRICO**

---





## 0.1. TEORÍAS DE SISTEMAS, REDES Y COOPERACIÓN

Antes de explorar las teorías específicamente cinematográficas que sirven de referencia a esta investigación vamos a situarla en un marco más amplio, para abordar el estudio de circuitos culturales desde un paradigma sistémico. Hablaremos de las teorías de sistemas, de la Estructuración, la Teoría del Actor-Red y las dinámicas de cooperación. Esta perspectiva nos va a permitir analizar tanto la identidad (como atractor de los discursos simbólicos de representación), como los festivales (como nodos de la red por la que circulan estos discursos).

Estudios recientes dedicados al análisis de los festivales cinematográficos se han posicionado dentro de este mismo paradigma, recurriendo a las teorías de sistemas. Éste es el caso de *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* de De Valck (2007), que analiza la red internacional de festivales buscando elementos estructurales en el circuito. Además, la autora recurre a la Teoría del Actor-Red de Latour como recurso metodológico para el seguimiento de redes. Por su parte, la tesis de Fischer: *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm* (2009) propone analizar la operatividad de los festivales basándose en modelo de sistema abierto. En el presente estudio asimilamos dichas propuestas para analizar los festivales desde una perspectiva sistémica.

Las teorías que hemos utilizado son, por un lado, las de Sistemas Dinámicos y de la Estructuración (que nos permiten una visión más macro de los procesos culturales a estudiar); y por otro, las Teorías del Actor-red y de la cooperación (que nos ofrecen una visión micro para el análisis concreto de redes).

### Sistemas dinámicos y Estructuración

Tras la caída del Estructural-funcionalismo (especialmente en el campo de la antropología y la sociología) ha habido un desplazamiento del análisis de las estructuras al análisis de los agentes, favoreciendo el estudio del individuo y su capacidad personal de acción. En el caso de la etnografía (que ha tenido una influencia fundamental en los Estudios Culturales) esta perspectiva encaja perfectamente con la concreción del *trabajo de campo* (herramienta de análisis social fundamental para numerosos estudios de recepción que se están llevando a cabo en la actualidad)<sup>18</sup>. Sin embargo, y en ocasiones a causa de algunos excesos de los enfoques postmodernos y multiculturalistas, se echa de menos una mirada más global que permita entender los procesos, más allá de las prácticas concretas. Tal y como afirma Stam en su revisión histórica de las teorías del cine, el estructuralismo siempre ha estado interesado en la interrelación de redes:

---

<sup>18</sup>La Etnometodología propuesta por Garfinkel (1967) es un ejemplo de esta tendencia.

“Within structuralism as a theoretical grid, then, behavior, institutions, and texts are seen as analyzable in terms of a underlying network of relationships; the elements which constitute the network gain their meaning from the relations that hold between the elements” (2000:105).

La diferencia entre ambas corrientes está en que las teorías de sistemas entienden las estructuras de forma mucho más abierta que el estructuralismo: admiten una mirada diacrónica de los acontecimientos (desafiando la concepciones ahistóricas de los procesos sociales); reivindican el dinamismo y la naturaleza cambiantes de las estructuras (frente a la búsqueda de universales y jerarquías); y articulan fronteras difusas, recalcando la mutua influencia entre sistemas y entornos (frente a las dicotomías esencialistas).

En primer lugar, las *Teorías de sistemas Dinámicos* (originadas en el campo de la física con el estudio de la termodinámica y la dinámica de fluidos) permiten un acercamiento a las estructuras de una manera mucho menos esencialista y teleológica que la que planteaba el estructural-funcionalismo de la disciplina antropológica (Radcliffe-Brown, 1952[1977]); Lévi-Strauss, 1958[1980]). Frente a los excesos de estas corrientes, que han sido acusadas de obviar el carácter del individuo como agente, Von Bertalanffy, uno de los padres de la teoría de sistemas, propone reivindicar el análisis estructural, pero teniendo en cuenta la capacidad de agencia de los sujetos: “La teoría sociológica del presente consiste en gran medida en intentos de definir el “sistema” sociocultural y en discutir el funcionalismo, es decir, la consideración de los fenómenos sociales con respecto al “todo” al que sirven” (1968[1976]:205).

Para buscar el equilibrio entre el análisis de lo micro y lo macro-sociológico/cultural (Knorr-Cetina y Cicourel, 1981), hemos tomado como referencia la propuesta de Giddens (1984[1995]), que plantea la importancia de la perspectiva holística en ciencias sociales, defendiendo el análisis tanto de la agencia como de la estructura. Este punto de partida nos permite seguir la acción de los agentes de la red, y al mismo tiempo, estudiar el sistema de relaciones que se articula entre ellos basándonos en su interacción en el marco de los festivales entendidos como sistemas.

Por otra parte, las *Teorías de la Complejidad, la Criticalidad y del Caos* permiten abordar los sistemas socioculturales complejos desde una perspectiva abierta que huye de la búsqueda de relaciones simples de causa-efecto y de los esencialismos identitarios, para ofrecer una visión global de la interdependencia entre los acontecimientos. La frase “el total no es igual a la suma de las partes” resume la esencia de las *teorías de sistemas complejos caóticos*. Entienden el caos no como la ausencia de orden, sino como una serie de pautas impredecibles, aunque no aleatorias. Como apunta Von Bertalanffy:

“En sus diversas disciplinas (ya fueran la química, la biología, la psicología o las ciencias sociales), la ciencia clásica procuraba aislar los elementos del universo observado (compuestos químicos, enzimas, células, sensaciones elementales, individuos en libre competencia y tantas cosas más), con la esperanza de que volviéndolos a juntar, conceptual o experimentalmente, resultaría el sistema o totalidad (célula, mente, sociedad) y sería inteligible. Ahora hemos aprendido que para comprender no se requieren sólo los elementos

sino las relaciones entre ellos (digamos, la interacción enzimática de una célula, el juego de muchos procesos mentales conscientes e inconscientes, la estructura y dinámica de los sistemas sociales, etc). Esto requiere la exploración de los numerosos sistemas de nuestro universo observado, por derecho propio y con sus especificidades. Por añadidura, aparecen aspectos, correspondencias e isomorfismos generales comunes a los “sistemas”. Tal es el dominio de la teoría general de los sistemas” (Von Bertalanffy, 1968[1976]:xiii-xiv).

Para abordar el estudio de las mutuas influencias entre el circuito de festivales y la producción de películas utilizaremos algunos conceptos que aparecen como tropos recurrentes en las teorías de sistemas, como la dicotomía *sistemas/entornos*, los *nodos*, la *red*, la *autopoiesis* (o autoorganización) y la *retroalimentación*. Todos ellos nos servirán para explorar las dinámicas de interacción entre los festivales y sus entornos.

La Teoría de la autopoiesis<sup>19</sup> consiste en comprender los sistemas como entidades relativamente autónomas y autoorganizadas, que es como entendemos la red de festivales. La idea fundamental es que los sistemas “crean sus propias condiciones de existencia, un dominio de significación y determinación específico” (Varela, Thompson y Rosch, 1991).

Por otra parte, la complejidad de los sistemas implica una interconectividad de elementos, procesos, capas, subsistemas, microdinámicas, que se interrelacionan implicando una elevada capacidad de intercambiar y procesar información/significado. Los *sistemas complejos* generan una interminable cadena de acontecimientos sucesivos que se caracterizan por la variedad y multiplicidad de sus bucles de *retroalimentación* (*‘feedback’*) y el desencadenamiento de otros (*‘feedforward’*). El movimiento continuo es una característica intrínseca a los *sistemas complejos*, por lo que están continuamente en un proceso de reorganización interna y externa para buscar el equilibrio. Estas características son compartidas por los festivales que forman parte de la red internacional, cuyo desarrollo depende de numerosas variables en continua interacción.

Por último, en lo que se refiere a la relación entre el cine y las representaciones sociales, las teorías de sistemas nos permiten abordar desde otra perspectiva la cuestión de la identidad sociocultural. Ya no se trata de hablar del cine como un espejo de la mentalidad o ideología compartidas por una sociedad (Kracauer, 1985 (1947); Ferro, 1975) o desde el extremo contrario afirmar que no hay realidad más allá de la representación (Baudrillard, 1981). Este nuevo enfoque no niega la relación entre realidad y representación, sino que la articula como interacción mutua entre *sistemas* y *entornos*.

---

<sup>19</sup>Según Ramírez Goicoechea (2007:33) el paradigma autopoietico ha sido desarrollado principalmente, aunque con antecedentes, por Maturana (1981), Maturana y Varela (1980, 1992), Varela, Thompson y Rosch (1991), Morin (1973; 1977; 1980; 1991), Jantsch (1980), Zenleny (1980), Lorite Mena (1982), Luhmann (1995), Perez-Taylor (2002), Bateson (1972), Balandier (1994). En el campo específico de las letras autores como Edgar Morin (1957[1972]) o Niklas Luhmann han aplicado estos conceptos al campo de la cultura y la comunicación.

## Construcción de redes y cooperación

En cuanto a la dimensión micro del análisis sociocultural, hemos trabajado con la Teoría del Actor-Red propuesta por Callon y Latour como referencia fundamental para el análisis de contextos (el circuito de festivales). Nacida como respuesta a la necesidad de una nueva teoría social aplicable a los estudios de ciencia y tecnología (Latour, 2005:10), esta propuesta sitúa la red como objeto de análisis y ha aportado herramientas fundamentales para entender el papel de los grupos en los procesos de generación y transferencia de conocimientos. Ofreciendo una nueva perspectiva para el concepto *social* Latour reivindica una forma alternativa de delimitar el objeto de estudio en Sociología: “it is posible to remain faithful to the original intuitions of the social sciences by redefining sociology not as the ‘science of the social’ but as the *tracing of associations*” (Latour, 2005:5). Este nuevo enfoque tiene que ver precisamente con el rechazo de ciertos esencialismos identitarios:

“We are no longer sure about what ‘we’ means; we seem to be bound by ‘ties’ that don’t look like regular social ties. Thus, the overall project of what we are supposed to do together is thrown into doubt. The sense of belonging has entered a crisis. But to register this feeling of crisis and to follow these new connections, another notion of social has to be devised. It has to be *much wider* than what is usually called by that name, yet *strictly limited* to the tracing of new associations and to the designing of their assemblages. This is the reason why I am going to define the social not as a special domain, a specific realm, or a particular sort of thing, but only as a very peculiar movement of re-association and reassembling” (Latour, 2005:7).

A pesar de que la red y las conexiones son tropos recurrentes del *paradigma postmoderno*, la posición de Latour plantea una diferencia fundamental respecto a autores que analizan las formas de representación: la Teoría del Actor-Red propone como herramienta de análisis conceptos estructurales: (*agentes, redes*) en vez de utilizar conceptos identitarios (*nación, etnia*).

La ventaja de la teoría de Latour es que su objeto de estudio está conformado por *actores* (tanto humanos como no humanos) que en un principio no están adscritos a identidad alguna. Considero esta formulación fundamental para utilizar este concepto como herramienta analítica para ver cómo los agentes juegan con sus posibles adscripciones a la identidad (ya sea en relación con la nación, el grupo étnico, la clase, el género, etc.); en oposición a una identidad asignada al sujeto por parte de la investigadora. Si partimos de un rechazo de los esencialismos, nos parece mucho más coherente recurrir a la Teoría del Actor-Red, que nos va a permitir seguir al individuo en distintos contextos donde se articulan las ideas de nación, clase, género, etc. para ver cómo los incorpora o no a su identidad y juega con ellos para sacarles el máximo partido.

Además, una visión no limitada por las constricciones de las fronteras estatales, nos permite seguir a los agentes a través de las redes del circuito internacional. Para analizar este tipo de prácticas, Marcus (1995) propone una *etnografía multisituada* que se adapta a las dinámicas de movilidad del mundo globalizado: “Just as this mode investigates and ethnographically constructs the

lifeworlds of variously situated subjects, it also ethnographically constructs aspects of the system itself through the associations and connections it suggests among sites” (1995:96).

Dada la dimensión internacional del circuito de festivales, la importancia de la movilidad de personas como una de sus esencias, y su carácter de espacio de intercambio de bienes culturales entre personas provenientes de diferentes territorios y espacios identitarios y culturales, consideramos el análisis de redes y la *etnografía multisituada* como herramientas de análisis idóneas para nuestro objeto de estudio.

Por último, reivindicamos aquí la crítica que desde el siglo pasado se lleva haciendo al Darwinismo social (que equipara los mecanismos biológicos de supervivencia del más fuerte a las pautas socioculturales de comportamiento humano). En sociología siguen profundamente enraizadas las teorías que abordan el análisis social desde “la suma de las partes”, planteando el individualismo como fuerza de evolución y motor de la acción social. Al recurrir al individuo como unidad de análisis y categoría de estudio, se obvia la complejidad de la interacción entre multitud de variables a la que se enfrentan las teorías de sistemas. La importancia de analizar los procesos de cooperación que a principios del siglo XX defendía Kropotkin en *El apoyo mutuo* (1902[1989]) sigue estando en el centro del debate y los estudios de redes que se ocupan de la transmisión del conocimiento y la construcción de lazos sociales son fundamentales para abordar esta perspectiva.

## 0.2. EL ESTUDIO DE FESTIVALES

La perspectiva organizacional que abordamos en esta investigación tiene pocos antecedentes en el estudio de festivales, aunque toma como referencia los análisis de los contextos cinematográficos desarrollados en la década de 1980.

Esta línea continúa la tradición académica que analizaba los mecanismos de funcionamiento de la industria cinematográfica de Hollywood (Bächlin, 1945[1958]; Mercillon, 1953[1956]; Conant, 1960; Prokop, 1970; Balio, 1976; Wasko, 1982; Douglas Gomery, 1984); además de la relación económica de dependencia entre el estado y la industria (Quaglietti, 1980); o, como planteamos aquí, una relación entre los aspectos económicos e industriales con los estéticos y lingüísticos (Guback, 1969), también desde aproximaciones históricas (Bordwell, Staiger y Thompson, 1985; Brunetta, 1979, 1982), incidiendo en su dimensión ideológica y/o política (AA.VV, 1980) (citados en Casetti, 1993[2005]:130-134).

En el marco específico del continente europeo, en los últimos años han aparecido también varios textos que analizan la industria audiovisual (Vivancos, 2000) especialmente en confrontación con el sistema de producción y distribución de *Hollywood* (Gournay, 2004; Nowell-Smith y Ricci, 1998; Elsaesser, 2005). En cuanto al este del continente, también encontramos análisis de la industria audiovisual tras 1989 encargados por la propia Unión Europea (CCE, 1998).

Sin embargo, los estudios de cine en los países del este del continente arrastran una tradición teórica que se ha centrado más en el análisis estético de los filmes que en el estudio de contextos. Como apunta Václav Macek (1996), ésta es también una cuestión política:

"From the previous emphasis on aesthetic aspects of a work of film we must move towards taking a responsible interest in the contextual, cultural aspects of cinematography. In the past it was logical to evade the ideological pressure of censorship by studying the structure of a work, and to not focus that same attention on the socio-political circumstances relevant to it (...) But we are not only dealing with problems caused by a political situation. It is clear that it would be only a part of the truth about cinematography to regard the history of film as merely the history of works of art. For this reason we have to carefully research all the links and relationships which condition the emergence of the film artifact; and this not only on the level of aesthetics, but also on those of economic, technical, social and spiritual changes of society. The history of film will thus be not only a history of works, but a history of a film, filmed and filming society and reality" (Václav Macek, 1996).

El reciente libro de Harbord *Film Cultures* (2002) ofrece una interesante propuesta que, siguiendo la corriente que ha desplazado el interés de los textos hacia la exhibición y la recepción, aborda el estudio del cine como práctica social inserta en distintos canales de circulación cinematográfica. Inspirándose en el planteamiento propuesto por Clifford en *The Predicament of Culture* (1988), Harbord reivindica la importancia de los espacios de exhibición para la cultura cinematográfica: "Where art rests on notions of individual production, originality and transcendence, culture is rendered collective, material, reproduced. For Clifford, the 'system' consists of the institutional sites and paths of circulation through which objects travel. Trasposing this model to film, the site of exhibition is an integral part of the system of circulation, albeit an end point" (2002:50).

En el campo específico del estudio de festivales, en los últimos años esta nueva línea de investigación está cobrando fuerza dentro de los estudios de cine, especialmente gracias a dos iniciativas: en primer lugar la creación de la *Red de investigación de festivales (Film Festival Research Network*<sup>20</sup>) por Skadi Loist y Marijke De Valck; y en segundo lugar la iniciativa de Dina Iordanova desde la *Universidad de St. Andrews* (Escocia) cuyo proyecto de investigación "Dynamics of World Cinema: Transnational Channels of Global Film Distribution" (llevado a cabo en el periodo 2008-2011) se ha centrado en el estudio de los festivales en el panorama internacional. Dentro de dicho proyecto, el *workshop* celebrado en abril de 2009 reunió a varios expertos que después han publicado numerosos textos académicos dedicados a los festivales cinematográficos<sup>21</sup>. Dina Iordanova ya había editado un número especial de *Film Internacional* dedicado a los festivales de cine en 2008, y Richard Porton, presente en el *workshop*, publicó ese mismo año *Dekalog 3: On Film*

<sup>20</sup>Entre sus actividades está la compilación de una bibliografía especializada en festivales de cine, cuyas respectivas actualizaciones han sido publicadas en las tres primeras ediciones del monográfico *Film Festival Yearbook* coeditadas por Dina Iordanova (2009, 2010 y 2011); y la creación de grupos de interés en congresos internacionales como SCMS (Society for Cinema and Media Studies) y NECS (European Network for Cinema and Media Studies), donde han organizado paneles específicos dedicados a la investigación sobre festivales.

*Festivals* (libro que recoge aportaciones de críticos y profesionales del sector). De Valck, que había publicado el libro fruto de su tesis doctoral en 2007, fue otra de las asistentes.

El libro *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (De Valck, 2007)<sup>22</sup> supone un salto cualitativo en el enfoque para el estudio de festivales y ha sido un referente fundamental para la presente tesis. Tal y como afirma la autora: “little work has been done on the universality of the festival experience or the international film festival circuit as a series of related events” (2007:17). Para corregir este vacío académico, la autora propone enfocar el análisis de festivales desde la Teoría del Actor-Red de Latour, y logra abordar su objeto de estudio desde una nueva perspectiva que entiende los festivales como *sitios de paso obligatorio* dentro de la red (siguiendo el concepto antropológico de *ritos de paso* estudiado por Van Gennep y Turner).

De Valck estudia la configuración espacial y temporal de los festivales (fijándose en la sucesión de eventos en el calendario); la construcción del *espectáculo* (como elemento experiencial de atracción de los medios de comunicación y el público); la función de los festivales para establecer *agendas* y *añadir valor* a los filmes (a través de premios y reconocimiento en su circulación por la red)<sup>23</sup>; así como la propia articulación del circuito (donde los diferentes agentes toman roles diferenciados: prensa, profesionales, cineastas). Todo ello tomando una perspectiva histórica que sin duda enriquece su análisis.

Por supuesto existen precedentes en el estudio de festivales, sobre todo monográficos históricos para conmemorar el aniversario de algunos de ellos, que, en la mayoría de los casos, han sido encargados y editados por la propia organización del evento. La mayoría están dedicados a festivales de ficción con una larga tradición como la *Bienale de Venecia* (Bono, 1991, 1992; Roddolo, 2003), la *Berlinale* (Jacobsen, 2000 y 1990) o *Cannes* (Billard, 1997; Beauchamp y Béhar, 1992<sup>24</sup>; Mitterrand, 2007; entre otros).

Son pocos los textos que se centran en la región específica del este de Europa entre los que encontramos, no obstante, alguna excepción como el reciente monográfico dedicado al *Festival Internacional de Tesalónica* (Mouzaki, 2009) (que conmemora el 50 aniversario del festival de ficción del que depende el festival de documental que se celebra en la misma ciudad) o la recopilación

---

<sup>21</sup>La Universidad de St. Andrews acogió el “International Film Festival Workshop” el 4 de abril de 2009, en el que participaron Irene Bignardi (Filmitalia), Ruby Cheung (University of St. Andrews), Stuart Cunningham (Queensland University of Technology), Lindiwe Dovey (SOAS, University of London), Michael Gubbins (Screen International), Janet Harbord (Goldsmiths College, University of London), Dina Iordanova (University of St. Andrews), Skadi Loist (University of Hamburg), Lucy Mazdon (University of Southampton), Richard Porton (Cineaste Magazine), David Slocum (The Berlin School of Creative Leadership), Núria Triana Toribio (University of Manchester) y Marijke de Valck (University of Amsterdam). Fuente: <<http://www.st-andrews.ac.uk/scfvs/events/34-conferences/68-festworkshop>> [última consulta: 1.9.2011]. Para un resumen del evento ver Pekerman (2009) y Brown (2009).

<sup>22</sup>Se trata de la publicación de la tesis doctoral de la autora, dirigida por Thomas Elsaesser, y realizada dentro del grupo de investigación “Cinema Europe research group” en la Universidad de Ámsterdam.

<sup>23</sup>Cuestiones tratadas en “Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe” (2005:82-107) por su entonces director de tesis Thomas Elsaesser

<sup>24</sup>No todos los títulos han sido publicados por los propios festivales, como este caso, que ha sido editado en Nueva York.

histórica publicada por el *Belgrade Documentary and Short Film Festival* con ocasión de su 50 aniversario (Lorencin, 2002<sup>25</sup>).

En cuanto a los festivales especializados en cine documental que se celebran en la mitad occidental de Europa, consideramos pertinente citar algunas publicaciones sobre los festivales más influyentes en la circulación internacional del cine del Este durante la Guerra Fría: las dedicadas al *Festival Internacional de Documental de Leipzig* (Steinmetz y Stiehler, 1997; Kötzing, 2004; Steinmetz, Stiehler, y Wank 2007; Martini, 2007)<sup>26</sup>, los textos dedicados al *Festival de Oberhausen* (Holloway y Holloway, 1979; y Behnken, 2004<sup>27</sup>) así como los dos volúmenes sobre la historia del *Festival Internacional de documental de Nyon "Visions du réel"* escritos por el propio cofundador del festival (De Hadeln, M., 1988 y 1993). Así mismo, el *Festival IDFA* de Amsterdam, que se ha convertido en referencia y cita obligada para profesionales de Europa del Este en los últimos años, también ha sido objeto de una publicación (Van Lier, 1998), que conmemora su décimo aniversario.

Desde una perspectiva más académica, varios textos han abordado el estudio de festivales desde distintas dimensiones, analizando su dimensión social, sus formas de organización, su dimensión económica, o sus políticas de programación.

En el ámbito francófono, el interés en los festivales desde una perspectiva sociológica se ha originado en los estudios de recepción, destacando *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales* (2001) de Ethis, así como otros de los textos de este sociólogo dedicados a los festivales de Cannes y Avignon (2002, 2003, 2008 y 2011). Cabe mencionar también el texto de Taillibert (2009) *Tribulations festivières: Les festivals de cinéma et audiovisuel en France* escrito también desde el campo de la sociología. Ambos autores recuperan un objeto de estudio que había sido relegado a la crítica cinematográfica tras los trabajos pioneros de Bazin y Morin en 1955 dedicados al *Festival de Cannes*.

Las publicaciones en castellano también son limitadas, y, aparte de los libros conmemorativos (ver, por ejemplo, los textos publicados en el 50 aniversario del *Zinebi - Festival de Documental y Cotrometraje de Bilbao* de Bakedano y Zunzunegui (2008) y López Echevarrieta (2008)), han aparecido algunas aportaciones dispersas realizadas tanto desde el análisis sociocultural (como el trabajo de Camporesi sobre el *Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud* (que después sería el *Festival Internacional de Cine de Gijón*) (1994) o el más reciente texto de Triana Toribio (2007) sobre el *Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata*). Cabe mencionar otros dos textos, fruto de sendas tesis doctorales, que abordan el estudio de los festivales en el contexto español desde una perspectiva más sistémica y organizacional (Jurado (2003[2007]) y Devesa Fernández (2006)).

<sup>25</sup>El texto *Knjiga filma* [The Book of Film] fue preparado por el entonces director del festival, el profesor Nikola Lorencin.

<sup>26</sup>Algunos de estos textos sí que están escritos desde una perspectiva más académica, muchos de ellos abordando el papel de los festivales como mediadores políticos en el contexto de la Guerra Fría (ahondaremos en estas cuestiones en el capítulo 3, en el apartado dedicado a la dimensión política de los festivales).

<sup>27</sup>El texto conmemora el 50 aniversario del festival.



En el ámbito anglófono varios estudios se han centrado en el análisis de los festivales en los últimos años, haciendo crecer el volumen de bibliografía de forma exponencial en la última década. Entre los dedicados a su dimensión social destacan el estudio antropológico del *Festival de Sundance* de Dayan (2000), así como el libro de Turan (2002), que más que un trabajo académico puede considerarse una versión extendida de sus críticas cinematográficas con perspectiva histórica, y que sin embargo ofrece algunas reflexiones de enorme interés sobre los mecanismos de funcionamiento de los festivales que analiza.

Desde la dimensión organizacional encontramos estudios que clasifican los diferentes participantes que toman parte en el festival en distintos grupos: periodistas, cineastas, públicos o agentes de ventas (Dayan, 2000) o reflexionan sobre la dimensión espacial y temporal de los eventos (Stringer, 2001; Harbord, 2002 y 2009; Elsaesser, 2005:82–107; De Valck, 2007:45-84); así como reconstrucciones históricas que se centran en la creación y evolución de los festivales, especialmente en relación con políticas estatales (De Valck 2007; Fehrenbach 1995). Los estudios dedicados a la dimensión económica de los festivales han recalcado su papel dentro de la industria del cine, las industrias culturales y la circulación de productos audiovisuales (Cheung, 2010; Rhyne, 2009; Rüling y Strandgaard Pedersen, 2010; Loist, 2011), así como su carácter de nodos esenciales para la financiación, venta, promoción y distribución (Biskind, 2004; Perren, 2001).

En cuanto al estudio de las políticas de programación, diversos textos se han centrado en el análisis de las distintas agendas: estéticas, económicas o geopolíticas (Turan, 2002; Elsaesser, 2005:82–107; De Valck, 2007) así como su papel para la interpretación de “nuevos cines” (Nichols, 1994b). en relación con la identidad, varios artículos exploran el papel de los festivales en la construcción del “cine nacional” (Czach, 2004), la producción de “cines del mundo” a través de políticas de programación y financiación (Steinhart, 2006; Ross, 2011) o “comunidades imaginadas” (Iordanova y Cheung, 2010). Por su parte, el estudio de la relación entre política y estrategias de programación, ha centrado varios análisis dedicados al este del continente europeo (Iordanova, 2006a; Karl, 2007; Masloboishchikov, 1998)<sup>28</sup>.

Esta investigación pretende seguir la línea que investiga los distintos agentes que toman parte en el circuito de festivales, las relaciones que se establecen entre ellos, así como su influencia en los contenidos, estéticas y temáticas que promueven a través de sus políticas de programación.

---

<sup>28</sup>Todas estas líneas de investigación están dando lugar a numerosas publicaciones en los últimos años, siendo una de las últimas la aportación sistémica que sigue la línea marcada de De Valck *Film Festivals. Culture, People, and Power in the Global Screen* (Wong, 2011).

### 0.3. CINE DOCUMENTAL

El estudio del documental aparece como subdisciplina dentro de los estudios de cine, aunque el peso del *paradigma postmoderno* lo convierte en un espacio de (re)definición continua, a causa de su estatuto ontológico en relación con la “realidad” (Carroll, 1996). Siguiendo las *teorías de sistemas* revisadas en el punto anterior, concretaremos la definición de documental que vamos a utilizar, para después ofrecer una panorámica de los estudios que en los últimos años se han dedicado a esta práctica.

#### Documental, cuestión de definición

En esta investigación proponemos una definición del documental que va más allá de sus convenciones textuales, partiendo de las tres dimensiones apuntadas por Nichols: la institución, los textos y el dispositivo espectral (1997:42-62). Así entendemos el cine documental, no como un corpus de filmes desconectados, sino como una serie de circuitos culturales. Esta concepción, inspirada por la idea de *institución cinematográfica* de Friedmann y Morin (1952), nos remite a

“la estructura industrial del cine, que reúne realidades distintas: producción, consumo, costumbres, creatividad, bienes económicos, relaciones sociales, comportamientos concretos, actitudes mentales; y que hace que sus elementos funcionen en sintonía, según reglas más o menos canónicas. Hablar de cine como institución significa entenderlo más como una *organización social* que como una simple empresa; y significa verlo como un mecanismo capaz de integrar, de dotar de un sentido de pertenencia, y al mismo tiempo de dictar normas de conducta” (Casetti, 1993[2005]:135).

Varios autores se han centrado en el papel de los contextos de recepción como clave para articular la definición de documental. Como indica Noël Carroll: “Indexing a film as a fiction or nonfiction tells us what the film claims to refer to, i.e. the actual world or segments of possible worlds; and indexing tells us the kind of responses and expectations it is legitimate for us to bring to the film” (1996:238). Para Carroll la característica principal que define a un documental no es una cuestión de estilo o estética del realismo en su representación de la realidad, sino la etiqueta que le es asignada por la industria. Por su parte, Plantinga llama la atención sobre el pacto de lectura que se establece entre quien produce la película y quien la ve: “the distinction (however fuzzy) between the fiction and nonfiction film does not depend on any particular relationship between the image and the profilmic scene (since even animated images can be nonfiction images), but on a kind of social contract, an implicit, unspoken agreement between the text's producer(s) and the discursive community to view the film as *nonfiction*” (1997:40). Siguiendo esta línea, defendemos aquí la importancia de la lectura planteada por Odin, desde una perspectiva semiopragmática, al acuñar el término *lecture*

documentarizante (1984:263-278), que suma el dispositivo espectacular al ya mencionado papel de la industria (que es quien da las claves de lectura al espectador/a).

Partiendo de estas premisas, proponemos el *pacto de veracidad* como clave de la definición del documental. Este concepto pone en relación las tres dimensiones apuntadas por Nichols (las características del filme, su clasificación como documental por la industria, así como su recepción). El pacto de veracidad implica una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica<sup>29</sup>. Retomamos aquí la visión estructural de las teorías de sistemas, que nos permiten entender esta perspectiva del pacto de veracidad desde una visión global. Esta postura hace hincapié en la retroalimentación y renegociación continua entre los tres agentes que dan entidad al documental: el texto, el dispositivo espectacular y la industria.

A pesar de la mayor visibilidad adquirida en los últimos años, dada la escasa presencia del documental creativo en las salas cinematográficas, y la influencia de las convenciones estéticas del discurso periodístico en el documental presente en la televisión, consideramos que desde la industria, es el circuito de festivales el que funciona como *atractor* principal para la negociación de la definición del documental creativo. En primer lugar, porque es un espacio privilegiado y casi único para esta práctica y en segundo lugar, porque su carácter ritual y de evento festivo (Bazin, 1955[2009]) añade valor a los filmes en su circulación por el circuito (De Valck, 2007:210-213) y a través de su proyección mediática contribuye a la transmisión al gran público de la (cambiante) definición de documental que pueda estar vigente en cada espacio/tiempo concretos.

Esta cuestión, está estrechamente relacionada con la propuesta de Luhmann (1984[1998]), que, basándose en la Teoría Autopoietica, hace hincapié en la importancia de naturaleza lingüística de los sistemas socioculturales, que se definen en términos de límites constituidos semánticamente y son accesibles a sí mismos por medio del discurso y la comunicación. Para Luhmann la reflexividad, la autodescripción y la interpretación permiten manejar las diferencias entre sistema y entorno de varias maneras y desde distintas perspectivas (en Ramírez Goicoechea, 2007:38). Basándonos en esta propuesta consideramos que la propia articulación del cine documental es un ejercicio semántico en el que la red de festivales tiene un papel fundamental (que no único), delimitando lo que queda dentro y fuera de esa categoría.

Por otro lado, cuando hablamos de *documental creativo* (que es el objeto de estudio específico de esta investigación) lo diferenciamos del formato cerrado del *documental periodístico televisivo*, es decir, la estructura de cabezas parlantes o *talking-heads* combinadas con la voz *over* omnisciente sobre imágenes ilustrativas que caracteriza al *modo expositivo* definido por Nichols (1991[1997]:68-72 y 2001:105-109)<sup>30</sup>. A pesar de que aún no ha cuajado una conceptualización consistente de este

<sup>29</sup>Para un amplio desarrollo de este concepto ver Vallejo (2007b:84-87).

<sup>30</sup>Otros autores han elaborado clasificaciones similares a las de Nichols. Corner asimila esta estética al *evidencial mode (mostrative)* que relaciona con la subordinación de la imagen al discurso verbal (1996:29) y al *modo expositivo* como modo autoritario asociado a la "voz de Dios" (1996:30); por su parte Renov habla de la función de *persuadir o promover* (1993:28-30) como uno de sus "cuatro tendencias fundamentales del documental".

término<sup>31</sup> (encontramos otras denominaciones como documental *de autor* o *cinematográfico*<sup>32</sup>), sus características gravitan entre la exploración del lenguaje en sus dimensiones estética y narrativa (ofreciendo alternativas al *modo expositivo*), su concepción como piezas únicas (no seriales) y su vocación cinematográfica (entendida no en relación con el formato físico de celuloide, ya que se trata de un periodo de transición tecnológica hacia formatos digitales, sino como filmes pensados para la gran pantalla)<sup>33</sup>. Consideramos aquí que el circuito de festivales especializados ha creado el espacio para el desarrollo de este tipo de documental (como alternativa de distribución de la televisión y, en cierta medida, como paso previo a las salas cinematográficas) y es por eso que lo situamos en el centro del análisis de contextos.

Cabe añadir que rechazamos explícitamente el término *no ficción* tan extendido en las últimas décadas (Barsam, 1973[1992]; Barnow, 1974; Plantinga, 1997<sup>34</sup>; Gynnn, 1990[2001]; Alter, 2002; Carroll, 1996; Weinrichter, 2004) por varios motivos. En primer lugar porque no consideramos que el documental se construya por oposición a la ficción, sino que hay un territorio común donde sus fronteras se hacen borrosas (evidenciadas, por ejemplo, en los juegos estéticos del *falso documental*); en segundo lugar no entendemos el documental como lo contrario a la ficción, sino como otra forma de ficción. Como apuntan Aumont (et alt.) en *Estética del cine* “Todo filme es un filme de ficción” (1983[1996]:100-102); y en tercer lugar, reivindicamos el término *documental* por el valor de *documento* que se le asigna al propio texto en relación con todo ese proceso institucional que apuntábamos anteriormente<sup>35</sup>.

## Teorías del documental

Durante los años noventa varios monográficos dedicados al documental aparecieron en el ámbito académico anglófono, tomando como referencia los textos clásicos de los pioneros en su estudio (Rotha, 1936[1952]); Jacobs, 1971[1979]); Lovell y Hillier, 1972; Barsam, 1973[1992]; Barnow,

<sup>31</sup>En el marco del Estado español iniciativas como los másters de documental creativo de la *Universidad Autónoma de Barcelona* y de documental de creación de la *Pompeu Fabra*, han creado el sustrato para el afianzamiento del término. Para un análisis de ambos másters ver Balló (2010) y Viveros y Català (2010).

<sup>32</sup>En el ámbito anglófono también aparece el término *feature-length documentary*, que remite a su duración, similar a la de los largometrajes de ficción.

<sup>33</sup>Para un estudio de las audiencias para el cine documental en salas cinematográficas ver Hardie (2008) y Vicente (2004).

<sup>34</sup>A pesar de que esta publicación, fruto de su tesis doctoral, utiliza el título “Rethoric and Representation in Nonfiction Film”, su título original era “A Theory of Representation in the Documentary Film” (Plantinga, 1989).

<sup>35</sup>Las nociones postmodernas han puesto en entredicho las cuestiones relativas al carácter indicativo de la imagen (Peirce, 1978), defendidas por autores como Bazin para la fotografía (1958-1963[1966]:13-20) o Rosen para el documental (1963). Sin embargo, consideramos que la relación directa entre imagen y realidad profílmica, aunque no es definitoria de la práctica documental (dado que la representación, animación o performatividad son elementos recurrentes de esta práctica), sigue teniendo un papel fundamental para su distinción respecto a la ficción. Reconocer que todo documento es una construcción, no implica obviar que hay diferentes maneras más o menos mediadas de representar la realidad, y de crear documentos históricos. Como apunta Rosen: “With the notion of film as providing indexical traces of a real past, we approach the arena not only of history, but of documentary, or the convergence of documentary cinema and historiography” (1963:63). El reciente libro de Rohringer *Documents on the Balkans. History, Memory, Identity* (2009) precisamente reivindica este carácter de documento en su análisis de las formas de representación en los documentales de la región de los Balcanes, criticando las posturas post-estructuralistas que, partiendo de una defensa del carácter construido de todo discurso, acaban negando toda relación de éste con la realidad.

1974[2002]). Esta nueva corriente de estudios presentaba una vocación más teórica que histórica, poniendo sobre la mesa las principales cuestiones sobre las que pivota la investigación del cine documental en la actualidad. Iniciativas como la creación de la conferencia internacional anual *Visible Evidence* (cuya primera edición se celebró en *Duke University* en 1993), que presenta una colección de publicaciones con un volumen anual, han tenido un papel fundamental en la continuidad de esta línea de investigación dentro de los estudios de cine. En el marco de Europa del este, los *European Documentary Film Symosiums* han sido punto de referencia para la academia de la región, celebrándose en Jurmala (Letonia) cada dos años desde 1977 y en Riga desde 1999.

Desde los diferentes enfoques teóricos de los textos dedicados al cine documental, uno de los más recurrentes es el que aborda la relación entre la realidad y su representación (y su relación con la objetividad/subjetividad) (Nichols, 1991[1997]; Renov, 1993; Winston, 1995:127-250; Plantinga, 1997; Niney, 2002). Por otro lado varios autores plantean modelos clasificatorios basándose en las diferentes corrientes estéticas (Nichols, 1991[1997]:65-114, 1994a y 2001; Renov, 1993:12-36; Corner, 1996; Plantinga, 1997:101-118; Bruzzi, 2000), basándose casi todos ellos en propuestas similares a la de Nichols partiendo de las cuatro estéticas predominantes en la historia del cine documental<sup>36</sup>. Una tercera tendencia (estrechamente relacionada con la disciplina antropológica) se fija en la dimensión práctica de la realización documental (Rosenthal, 1996; Colleyn, 1993). Por último, encontramos también un foco de interés en la construcción narrativa del documental (Nichols, 1985; Winston, 1995:99-126; Plantinga, 1997:83-170); especialmente en autores herederos de la tradición francófona de la Semiótica (Jost, 1989; Guynn, 1990[2001]; Colleyn, 1993:102-132)<sup>37</sup>.

## Modalidades documentales

En cuanto a los últimos años, siguiendo las nuevas tendencias que acompañan el giro postmoderno en las ciencias sociales, los estudios dedicados al cine documental se han interesado en determinados estilos que desmontan los discursos de la objetividad. Así, varixs autorxs han centrado su atención en el *falso documental* (Roscoe y Hight, 2001; Juhasz y Lerner, 2006; Ortega Gálvez, 2005; Sánchez-Navarro e Hispano, 2001), el documental en primera persona o *autobiográfico* (Kuhn, 1978; Lane, 2002; Renov, 2004; Cuevas, 2005), el *cine doméstico* o *home movies* (Citron, 1998; Ruoff, 2001; Moran, 2002; Cuevas, 2010), el documental *de montaje* o *found footage* (Leyda, 1964 [1971]; Hausheer y Settele, 1992; Wees, 1993; Weinrichter, 2009) y el *filme-ensayo* (Lopate, 1996[2007]); Blümlinger y Wulff, 1992; Català, 2005, Weinrichter, 2007). Dentro de esta misma línea, se han publicado otros trabajos sobre cómo están convergiendo el mundo del arte y el cine

<sup>36</sup>Nichols propone en *La representación de la realidad* (1991[1997]) cuatro modalidades del documental: *expositivo*, *de observación*, *interactivo* y *reflexivo*. El autor añade después el modo performativo en *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture* (1994a) y un sexto modo: *el poético* en *Introduction to Documentary* (2001). Nichols plantea dichos modos como una evolución histórica del lenguaje documental, considerando aquellos que reconocen la presencia del dispositivo fílmico como más avanzados que los anteriores.

<sup>37</sup>Como indicaba en la introducción, éste ha sido el tema de investigación de mi tesina (2007a), así como de varios artículos derivados de ésta (Vallejo, 2007b, 2008, 2009a, 2010a y 2009b[2011],

documental (Pearce y McLaughlin, 2007) y cómo esta práctica se está convirtiendo en un espacio de vanguardia para la exploración del lenguaje cinematográfico (Cerdán y Torreiro, 2005)<sup>38</sup>.

Por otro lado, siguiendo la tradición que se centra en el carácter social del cine documental, algunos textos se han centrado en su dimensión más política (Zimmermann, 2000) o su relación con el cine etnográfico (Colleyn, 1993; Piault, 2000; Ardèvol y Pérez Tolón, 1995; Ardèvol, 2006; Singer, 2001; Deger, 2006; Himpele, 2007).

Otras dos líneas de estudio dedicadas al cine documental en los últimos años: la recopilación histórica desde la perspectiva de los cines nacionales y el análisis de representaciones de las identidades serán analizadas en los siguientes apartados.

## 0.4. CINES (TRANS)NACIONALES

Los textos sobre cines (trans)nacionales configuran otro de los marcos teóricos de referencia para este estudio, aunque, como hemos apuntado anteriormente, intentamos desligarnos de los planteamientos de dicha corriente para centrarnos en la construcción de redes, tomando la misma postura que adopta De Valck en su estudio:

“In this book, I will utilize insights derived from various theories on social interaction to rethink media history and theory. I will do so *not* by adjusting the canonical study of “author” and “national cinema” to the demands of contemporary transnational film practice, for example, by studying diasporic filmmakers or accented cinema (Naficy, 2001), but by taking an unexplored angle: by investigating the film festival event, where complex configurations of spatial and temporal dimensions are essential to the channeling of the various flows in contemporary cinema cultures” (2007:18).

Como indica la autora, los estudios dedicados a los cines transnacionales (Rowden y Ezra, 2006) proponen adaptar la perspectiva de los cines nacionales y de autor a un contexto internacional de producción y/o recepción. Sin embargo, aquí defendemos que estos estudios no plantean un cambio cualitativo de enfoque respecto a los cines nacionales porque siguen tomando la nacionalidad (o en una dimensión más amplia, la idea de identidad cultural asociada a determinadas áreas geopolíticas) como elemento definitorio de ciertas corrientes y estéticas cinematográficas (conceptualizado a través del cine del “*exilio*” o la “*diáspora*” (Naficy, 1999 y 2001), de las “*pequeñas naciones*” (Hjort y Petrie, 2007), del “*Tercer Mundo*” (Pines y Willemen, 1989; Armes, 1987; Gabriel, 1982; Elena, 1993), los cines “*periféricos*” (Elena, 2002) o asociado con *entidades supranacionales* como “Europa”, los “Balcanes”, etc.; conceptos vinculados a corrientes como el multiculturalismo (Stam y Shohat, 1994[2002]), las teorías postcoloniales o la postmodernidad.

Consideramos que estas propuestas han desplazado en los últimos años a los enfoques nacional-estatales por muchos motivos; entre ellos, la política de Estados Unidos y Gran Bretaña de

---

<sup>38</sup>Ver también Vallejo (2009a).

atracción de académicos y estudiantes formados en otras partes del mundo; el interés por el cine como instrumento de traducción cultural para los departamentos de estudios “latinoamericanos”, “europeos”, etc... (en el marco de los Estudios Culturales); los intereses económicos de las fundaciones y universidades que financian las investigaciones<sup>39</sup>; los cambios socio-económicos y las grandes migraciones que se han producido a nivel global; así como el efecto positivo que tienen en la visibilidad internacional de cinematografías sobre las que apenas hay publicaciones en inglés (o, dependiendo de las dinámicas de traducción cultural internacionales, en otras lenguas mayoritarias como el francés o el castellano). Como afirma Ewa Mazierska (editora asociada de la revista *Studies in Eastern European Cinema*) en relación con los cines de Europa del este:

“the cinemas that were previously thwarted by their larger and culturally more self-assured neighbours, such as Romania or Bulgaria, now attract greater attention than before communism collapsed. The interest they attract can also be linked to the fact that they, together with a number of cinemas of ex-Soviet republics, perfectly illustrate the idea of ‘small cinemas’. In the last two decades or so this idea became fashionable largely due to postmodern interest in marginality, small narratives, local cultures, as well as a sense of exhaustion experienced by so called First and Second cinemas” (2010:8).

Sin embargo, en lo que sí se diferencia el enfoque transnacional del de los cines nacionales es en el interés que desde el primero se pone en las formas de representación de la identidad (en relación con los espacios, personajes, temáticas y estéticas de los filmes) y la forma de la historiografía fílmica clásica que suele adoptar el segundo (recalcando la recopilación de datos, filmes y documentos).

En el contexto específico del continente europeo se han realizado varios estudios desde el enfoque supraestatal. Diferentes conceptos han sido articulados para justificar la delimitación de la muestra de filmes incluida en dichas investigaciones (en su mayoría filmes de ficción), ya sea a través del estudio del “cine europeo” (Sorlin, 1985[1996]; Elsaesser, 2005; Sojcher, 1995; Grazia, 1998; Petrie, 1992), el “cine del Este” (Imre, 2005; Mazierska, 2010; Iordanova et al., 2000), “de Europa Central” (Hames, 2004), “del sureste de Europa” (Buder, 2008a), “de Europa Central y del Este” (Głowa, 1999; Schlegel, 1999), el cine “post-yugoslavo” (Levi, 2007) o el cine “de los Balcanes” (ampliamente defendido por Iordanova<sup>40</sup>, 1996, 1998, 2001, 2006b y 2007c; y utilizado por otros autores como Daković; 2008; Stoil, 1982 o Rohringer, 2009) o incluso términos como cine “de la otra Europa” (Iordanova, 2003a) o “de la nueva Europa” (!) (Mazierska y Rascaroli, 2006).

No nos vamos a detener en profundidad en los argumentos a favor o en contra de cada uno de estos conceptos geopolíticos, dado que precisamente queremos alejarnos de esta perspectiva. Como

<sup>39</sup>Iordanova y Cheung apuntan que, a pesar de haber otros temas poco investigados dentro del estudio de los festivales de cine, lo que les hizo decidirse por analizar la relación de estos con las “comunidades imaginadas” (concepto que en este caso se refiere a los festivales temáticos dedicados a “minorías”) fue una cuestión de financiación: “What made us favour this particular theme is that we work in the context of ‘Dynamics of World Cinema’, a larger project sponsored by The Leverhulme Trust that investigates the dynamic circulation of global cinema at large” (2010:1-2).

<sup>40</sup>La autora ha defendido en varios textos el uso del concepto “Balkan Cinema”, basado en los rasgos culturales y estéticos compartidos por filmes realizados dentro del marco de distintos estados considerados como parte integrante de “Los Balcanes”.

apuntábamos anteriormente, nuestro punto de partida pretende buscar una alternativa, adoptando el seguimiento de redes culturales que parten de los festivales, en vez de tomar su inclusión/exclusión en determinadas fronteras como elemento definitorio (aunque tengamos en cuenta éstas como un elemento fundamental en las constricciones y desarrollos de la red). Consideramos que los textos académicos también pueden considerarse como un discurso más de defensa de ciertas identidades, concibiendo la producción académica como parte integrante del proceso de construcción de la identidad sociocultural<sup>41</sup>. Como afirma Elsaesser “the conclusion has to be that European Cinema does not (yet) exist” (2005:13). Al fin y al cabo, tras esta discusión, también subyace la cuestión de la legitimación cultural para procesos políticos más amplios, como ocurre con la conceptualización del “cine europeo” en estudios financiados por la *Unión Europea*.

En el caso específico del concepto “cine europeo” vemos cómo Sorlin encuentra dificultades para incluir la cinematografía realizada en España y pasa por alto la mitad Este de Europa (Sorlin, 1985[1996]:27-28), lo mismo que hace Odin en su compilación del cine documental en la Europa de los años cincuenta (Odin, 1998a y 1998b), aunque este último sin buscar una justificación teórica<sup>42</sup>. Sin embargo, en los últimos años (y en una nueva situación geopolítica donde muchos países del este han sido incluidos en la *Unión Europea*) trabajos como el de Elsaesser (2005) pretenden, en cierto modo, encontrar un hueco para los cines del este dentro del “cine europeo”.

En este estudio intentamos clarificar la relación entre identidad nacional, discursos y prácticas, marcando diferentes conceptos para los distintos actores que entran en juego en el desarrollo del cine documental. No consideramos que Serbia haya realizado ningún filme, sino que el Estado serbio ha financiado un filme o ha creado una ley de cine, o el pasaporte serbio limita la movilidad de sus documentalistas a la hora de asistir a festivales internacionales con sus películas. Así mismo, en vez de hablar de un cine nacional (por ejemplo, el cine serbio), trabajaremos con tres dimensiones: la (co)producción (en la que el sector público y/o privado enmarcados en un estado toman parte financiando el film); la creación (donde los cineastas juegan según sus propios intereses y sentimientos a la hora de definir su propia identidad) y la representación (en función de los espacios geográficos de rodaje y las identidades articuladas en el filme). Consideramos que es fundamental no confundir estos términos porque precisamente estamos hablando de identidades, comunidades e instituciones legales, y es muy importante saber a cual nos estamos refiriendo en cada momento<sup>43</sup>.

Partiendo de estas premisas, defendemos que los festivales son precisamente los espacios donde todas estas cuestiones son renegociadas y conceptualizadas (en función de los títulos de las secciones nacionales y regionales, la asignación del “país de producción” de los filmes, así como los

<sup>41</sup>Que sin duda ocupa un lugar privilegiado respecto a otros discursos en lo que se refiere a la legitimidad social.

<sup>42</sup>En la introducción el autor reconoce las ausencias en su estudio: “(...) Certains pays, comme la Suisse et le Portugal, sont purement et simplement absents, sans compter toute L’Europe del l’Est” (Odin, 1998a:15). En realidad este trabajo no ofrece una perspectiva transnacional, sino que es una compilación por capítulos de distintas cinematografías nacional-estatales escritas por expertxs en la materia.

<sup>43</sup>En este sentido, el trabajo de Baer sobre la representación de la identidad judía cae en el error de no especificar a qué ámbito de la identidad se refiere en cada caso, aunando el papel del Estado de Israel, la religión judía, la identidad semita, etc. Esta ausencia de conceptualización sería de la identidad le hace criticar a los medios de comunicación españoles por su “antisemitismo religioso”, por denunciar la política militar del Estado de Israel en Palestina (2006:242).



propios discursos de lxs documentalistas en las charlas, recogidas de premios y sesiones de *pitching*). Como afirma De Valck:

“Studying film festivals demands a mobile line of inquiry. One should be able to move from systems of state support to production deals and audience reception, from global patterns of circulation to Hollywood interference and local initiatives. The point where all these forces come together is the international film festival event. At the festivals the issues of nationality or political relations are negotiated, economic sustainability or profitability is realized, and new practices of cinephilia are initiated. Film festivals, in other words, play a role in numerous areas” (2007:16).

En cuanto a los países del este del continente europeo, existe una larga tradición de estudio del cine nacional de cada país, que tras la aparición de nuevos estados ha dado lugar a monográficos que reinterpretan la historia tomando como marco la nueva situación geopolítica. Sin embargo, con la llegada del capitalismo neoliberal (acompañado de la inversión extranjera, también en el campo de la cultura) y la repentina desaparición de la producción de cine financiada por el estado, surgen numerosos problemas teóricos en los estudios dedicados al cine nacional. Sobre todo, porque se enfrentan al análisis de un objeto de estudio en peligro de extinción. Este nuevo panorama cinematográfico presenta un cine local plagado de coproducciones por la búsqueda de inversión extranjera, una emigración masiva de autorxs con talento que se convierten en referencia del cine nacional para el resto del mundo, así como la invasión del cine de Hollywood en las salas locales (si es que han sobrevivido ante la presión inmobiliaria). Todo esto ha provocado una “crisis de identidad cinematográfica” como evidencia, por ejemplo, el artículo “Is Bulgarian Cinema Bulgarian?” (Dimitrova, et alt., 2001), que recoge las reflexiones apuntadas en la conferencia organizada en Sofía por *FIPRESCI*.

En el estudio del cine documental también hemos visto la aparición de la perspectiva transnacional (ver Hess y Zimmermann, 2006), así como textos que abordan el estudio de movimientos cinematográficos de ámbito supraestatal, como el monográfico de Paranaguá *Cine Documental en América Latina* (2003). Sin embargo, debemos apuntar que, en el contexto europeo, hay una tradición de recopilación histórica en el marco de los cines nacionales (incluyendo los estudios de ficción, en los cuales a veces aparecen referencias al documental como género menor<sup>44</sup>). En esta línea, existen varios monográficos dedicados al documental, entre los que destacan los tres volúmenes dedicados a la historia del cine documental en Alemania editados por Zimmermann (2005) fruto de un proyecto de investigación en colaboración con la *Haus des Dokumentarfilm* (Stuttgart)<sup>45</sup>. Ésta es además una perspectiva adoptada por muchos autorxs desde la academia del Este, cuyos trabajos analizaremos en el siguiente punto.

<sup>44</sup>Esta cuestión ratifica además nuestra reivindicación del papel de los festivales como “atractores” que dan entidad al cine documental, ya que desde los años cincuenta, se ha seguido el modelo festival de ficción vs festival de documental, cortometraje y experimental (modelos seguidos por los festivales más antiguos de la muestra analizada: Belgrado, Cracovia y Leipzig).

<sup>45</sup>En esta línea también encontramos el monográfico *Un siècle de documentaire français* (Gauthier, 2004).

## Cine documental en el este del continente europeo

Los estudios sobre el cine documental de la región oriental de Europa tienden a enmarcarse dentro de la tradición de los cines nacionales (que toman como marco de referencia los estados) y en menor medida en la de los cines transnacionales (acuñando nuevos términos que engloben las cinematografías de varios marcos estatales y/o nacionales). Esta perspectiva es más común en estudios publicados en inglés o alemán por académicxs que trabajan fuera de la región, ya sea desde Gran Bretaña (Iordanova, Mazierska), Alemania (Buder) o Austria (Rohringer). Una excepción es Nevena Daković (Belgrado).

Otra forma de entender la perspectiva transnacional, siguiendo la línea de Naficy (1999) la vemos en el estudio del cine nacional en el extranjero y el cine extranjero en la “nación propia”, con el texto de Tucaković dedicado a Yugoslavia (1998) o autorxs en el exilio con el libro dedicado a autores checos escrito por Voráč (2005).

En cuanto al contexto de producción del cine documental en la región analizada, muchos de los textos disponibles en inglés han sido creados por las propias instituciones de difusión de documental. Es el caso del proyecto *Seedox*, realizado en la edición de 2008 de *GoEast (Festival de Cine de Europa Central y del Este* en Wiesbaden, Alemania), que incluyó la organización de un simposio sobre cine documental a cargo de Hans-Joachim Schlegel y Bernd Buder; así como la creación de una base de datos *online* sobre cine del sureste europeo (GoEast, 2008). Los textos publicados en la web oficial de *Seedox* (escritos por profesionales y académicxs) suponen una aportación fundamental para entender los contextos de creación, producción y distribución del documental en el sureste del continente (Buder, 2008a; Šešić, 2008; Turković, 2008; Puhovski, 2007 y 2008; Trenčovski, 2008; Marian, 2008; Matović, 2008; Tucaković, 2008 y Nurkollari, 2008). En la misma línea, y con una vocación totalmente práctica, el *Institut dokumentárního filmu* de Praga ha publicado las dos ediciones del *Documentary Handbook* (Slováková, 2005 y Weiserová, 2007)<sup>46</sup> como manual para directorxs del Este para abrirse paso en el mercado audiovisual europeo.

También encontramos varios textos más académicos sobre documental en la revista *MoveEast*<sup>47</sup> editada por la *Filmoteca Nacional de Hungría*. Los artículos ofrecen diferentes aproximaciones teóricas al documental, ya sea buscando su definición (Solomon, 2001[2002]); en relación con otros medios (Branko, 2002; Martonova, 2001); desde la perspectiva de género (Plítková, 2002); la *Política de los autores* (Svoboda, 1996; Hádková, 1992; Marek, 2002); o en relación con los cines “nacional-estatales” (Caliman, 1991)<sup>48</sup>.

La edición bilingüe (en polaco e inglés) de las actas del seminario celebrado el 29 de mayo de 1999 en la *Universidad Jagiellońska* en Cracovia: *Zooming in History's Turning Points / Dokument po przełomie*, editado por Jadwiga Głowa (1999), también es una iniciativa realizada en colaboración con un festival (el de *documental y cortometraje de Cracovia*); y a pesar de plantearse desde una

<sup>46</sup>Publicado para su uso como material de trabajo del *Ex Oriente Film Workshop*.

<sup>47</sup>La revista traduce textos de diferentes revistas académicas de la región al inglés.

<sup>48</sup>El artículo hace referencia al cine documental en Rumanía.

perspectiva transnacional (intenta dar testimonio de la situación del cine documental en Europa Central y del Este), en realidad es una recopilación de artículos, cada uno dedicado al documental de un estado<sup>49</sup>.

Con un planteamiento similar, la *Fundación Visegrad* publicó en su página web cuatro artículos dedicados a República Checa (Stoll, 2002), República Eslovaca (Brachtlová, 2002), Polonia (Głowa, 2002) y Hungría (Báron, 2002[2008])<sup>50</sup>; este último publicado también en la revista académica *online Kinokultura*, que junto a *Kinoeye* ofrecen una valiosa fuente de artículos dedicados al cine de Europa del este publicados en lengua inglesa.

En realidad, todos los textos anteriores adoptan las premisas teóricas de los cines nacional-estatales, ya que, a pesar de que en su mayoría intentan abordar regiones supraestatales, cada artículo es dedicado al cine de un estado concreto. Sólo encontramos una verdadera aproximación transnacional al documental de la región en dos textos escritos desde Alemania y Austria, respectivamente: el monográfico dedicado al humor en el documental de Europa Central y del Este (Schlegel, 1999) dentro de la serie *Close Up* de *Haus des Dokumentarfilms* en Stuttgart y en el texto de Rohringer, dedicado al documental de los Balcanes: *Documents on the Balkans. History, Memory, Identity. Representation of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film* (2009).

Por último, y dado que el apartado de análisis profundizaremos en los contextos específicos de los festivales de *Tesalónica* (Grecia) y *Jihlava* (República Checa) hemos querido esbozar una visión general de los estudios académicos en torno al cine documental publicados en los idiomas oficiales de dichos países.

Los textos en griego son bastante limitados<sup>51</sup> y suelen ser recopilaciones de las teorías de lxs autorxs del ámbito anglófono y francófono (Stefani, 2007; Nikolakakis, 1998; Gouziotis, 2005)<sup>52</sup>. Sólo encontramos un libro en griego con aportaciones originales: *Ντοκιμαντέρ - Μια άλλη πραγματικότητα. Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα (El documental: otra realidad. Obras teóricas sobre la identidad del documental en el siglo XXI)* (Stathi y Skopeteas, 2009)<sup>53</sup> que recoge varias tendencias en el estudio del cine documental contemporáneo. El *Festival de documental de Tesalónica* edita además todos los años pequeños textos dedicados a lxs autorxs y filmografías que protagonizan las retrospectivas, incluyendo sus filmografías y algunos artículos (normalmente traducciones).

En el marco de la República Checa el número de publicaciones sobre cine documental es mucho mayor (lo que da cuenta de su extensa tradición académica y del estatus que el documental

<sup>49</sup>Incluyendo Lituania, Rusia, República Checa, República Eslovaca, Hungría, Letonia, Bielorrusia, Polonia y Ucrania.

<sup>50</sup>Estos artículos también fueron publicados en los catálogos del festival *One World* de Praga.

<sup>51</sup>Hay que tener en cuenta que no ha habido estudios específicos de cine en la universidad pública hasta el año 2004 (en la *Universidad de Aristóteles en Tesalónica/Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*).

<sup>52</sup>STATHI, Irini y SKOPETEAS, Yannis (ΣΤΑΘΗ, Ειρήνη & ΣΚΟΠΕΤΕΑΣ, Γιάννης) (eds.)

STEFANI, Evangelía (ΣΤΕΦΑΝΗ, Ευαγγελία Δ.) (en castellano "Stefani").

<sup>53</sup>Στάθη (en castellano "Staci") y Σκοπετέας (en castellano "Skopeteas").

El texto es fruto de una iniciativa del taller de Audiovisuales y Comunicación de la *Universidad del Egeo/Πανεπιστήμιο Αιγαίου*.

ha tenido históricamente en esta región)<sup>54</sup>. Además de los textos publicados por el *Institut Dokumentarního Filmu*, encontramos dos artículos dedicados al documental dentro de la edición especial en inglés de la revista *Film a Doba* (Blažejovský, 2009; Přadná, 2009) y una revista especializada *Do*, editada por el propio festival (de vocación académica, aunando traducciones de autorxs clásicos y aportaciones de académicxs locales) que debido a los recortes presupuestarios no se publicó en 2009, pasando a convertirse en un pequeño anexo al catálogo del *Festival de Jihlava*, y en 2010 no apareció siquiera en el catálogo<sup>55</sup>. Otras revistas especializadas como la más teórica *Illuminace* también incluye textos sobre documental, y del lado eslovaco<sup>56</sup>, la revista académica *KINO-IKON* ofreció un monográfico sobre cine documental en 2007. En cuanto a los libros, encontramos muchas traducciones de autorxs consolidados como Grierson, Gauthier o Nichols, aunque pocos textos originales en checo. Una excepción sería el monográfico dedicado a la obra y pensamiento del consagrado documentalista checo Karel Vachek<sup>57</sup> (Švoma, 2008).

## 0.5. SOCIOLOGÍA DEL CINE Y ESTUDIOS CULTURALES

El estudio de la representación de identidades sociales en los textos fílmicos tiene una larga tradición desde Kracauer (1947[1985]), cuya aportación fundamental se basa en afirmar que el cine ofrece un retrato de la sociedad que lo circunda (al margen de sus excesos interpretativos al afirmar que ese cine nos permite captar las tendencias psicológicas de la sociedad en general que predominaron en la Alemania pre-nazi). Ferro tras publicar *Analyse de film, analyse de sociétés* (1975) continúa esta línea abordando la relación entre cine e Historia (1977[1980]) y analizando las distintas dimensiones de la representación de la realidad en el cine, ya sea a través del contenido, del estilo o de su función social. Por último, en *Sociologie du cinéma* (1977) Sorlin profundiza en esta perspectiva, planteando que el cine no representa una sociedad, sino lo que ésta considera visible<sup>58</sup>. Esta corriente de estudio, que Casetti enmarca dentro de la *Sociología del cine* (2005 [1993]:144-151) engloba una visión más histórica que los Estudios Culturales, y presta más atención a las condiciones de producción de los filmes.

A pesar de que su interés inicial surgió de la crítica a las estructuras de poder ideológico de los medios de comunicación, según han ido evolucionando, los Estudios Culturales no se han centrado tanto en esas estructuras de poder, sino en cuestiones de representación (en los textos y filmes) y de recepción (usos y apropiación); al margen de alusiones esporádicas a grandes empresas y multinacionales (García Canclini, 2004:195-201). Como afirma Stam:

<sup>54</sup>Agradezco a Andrea Slovákova sus indicaciones sobre publicaciones académicas en checo.

<sup>55</sup>A pesar de su suspensión en 2010, según la editora checa colaboradora del festival Andrea Slovákova, el proyecto no está abandonado, y está previsto retomar la publicación de la revista *DO*.

<sup>56</sup>Como hemos comentado anteriormente, al deslindarnos del enfoque nacional, vemos que las redes culturales en torno al cine documental en República Checa y Eslovaca tienen fuertes conexiones, por lo que también tenemos en cuenta estas publicaciones para el marco de influencia checo.

<sup>57</sup>Director del departamento de documental de *FAMU* (la academia de cine y televisión de Praga) desde 2002.

<sup>58</sup>Una concepción que hunde sus raíces en la semiótica “según la cual una representación es ante todo una construcción lingüística dotada de una determinada convencionalidad” (Casetti, 1993[2005]:151).

“La mordacidad política de los Estudios Culturales se diluye cuando estos pierden de vista, como en ocasiones sucede, las desiguales relaciones de poder que determinan el vínculo entre espectador y texto; en este punto, se precipitan en lo que David Morley (1992) denomina la escuela norteamericana “Don’t worry, be happy” de los Estudios Culturales. (...) También resulta irónico que una cierta tendencia de los Estudios Culturales, cuyo máximo exponente es John Fiske, destaque la libertad y la resistencia en la esfera del consumo justo en un momento en que el campo de la producción está cada vez más concentrado, más y más sujeto al poder de grandes corporaciones (...)” (Stam, 2000[2001]:264-265).

Como veíamos en el punto anterior, muchos de estos estudios se han centrado en la forma en que distintas “minorías” producen y consumen cultura dentro de determinados marcos estatales (Naficy, 1993, 1999 y 2001); o los modos de apropiación de elementos culturales por diversos colectivos sociales (García Canclini, 1990[2001] y 2004); enfoques en los que se echa de menos una visión más amplia de las realidades socio-históricas del proceso cinematográfico<sup>59</sup>.

El estudio de la representación de identidades inscrita en los propios textos sigue siendo un pilar fundamental para los Estudios Culturales, que se caracterizan por el eclecticismo de su objeto de estudio (desde los museos y la fotografía a los parques temáticos y la “comida basura”). Dada la enorme influencia de la cultura audiovisual en la sociedad actual, estas investigaciones han mostrado un enorme interés en el estudio de las representaciones cinematográficas, articulando la *Visual Culture* (Evans y Hall, 1999; Mirzoeff, 1998) como una de sus propuestas más fructíferas. El texto de Stam y Shohat: *Unthinking Eurocentrism* encarna perfectamente esta corriente, proponiendo varios análisis de la representación del cine desde el Multiculturalismo (1994[2002]). De hecho, este texto también evidencia una de las cuestiones más criticables de esta corriente, que es la sensación de paternalismo que transmite hacia ese “otro cine” del “tercer mundo” y que (aunque sin duda critica las prácticas del colonialismo cultural *dentro* de la pantalla) de alguna manera forma parte del colonialismo cultural *académico* (defecto sin duda heredado de la disciplina antropológica).

Respecto a la Sociología del cine, cabe mencionar otra característica fundamental que la diferencia de los Estudios Culturales a la hora de abordar la representación. Los textos escritos desde la Sociología del cine suelen analizar tendencias temáticas de los filmes, relacionándolas con acontecimientos históricos concretos (como hace Sorlin en su análisis comparativo de la representación de la segunda guerra mundial o el movimiento de la Resistencia en filmes de distintas cinematografías nacionales del continente europeo (1985[1996]:31-84)). Por el contrario, en los Estudios Culturales se tiende a analizar construcciones identitarias concretas (como la etnia, la raza, el género, la clase o la nacionalidad), que son las que los académicos (así como otros profesionales que trabajan en el campo de la cultura y la comunicación, especialmente en contextos anglófonos) eligen para categorizar los grupos sociales que les rodean. En definitiva, podemos decir que la diferencia estriba en analizar o los procesos, o los individuos. Estos estudios dedicados al análisis de

---

<sup>59</sup>No podemos obviar la dimensión política de este cambio de rumbo, y muchas veces las investigaciones se articulan basándose en criterios más económicos que académicos, instigadas por las fundaciones e instituciones que las financian.

identidades colectivas en el cine, no sólo están ampliándose por diversas vertientes, sino que algunas de ellas están establecidas como subdisciplinas (como es el caso de la representación del género dentro de los estudios feministas y *queer*).

En cuanto a los estudios dedicados al cine del este del continente europeo, el análisis de la representación de identidades (especialmente, las nuevas tendencias al análisis de la etnicidad o el género importadas de los estudios angloparlantes), es una cuestión que en ocasiones provoca discrepancias teóricas, como vemos en la justificación de *Gender in Film and the Media: East-West Dialogues*:

“ (...) As a number of articles in this volume testify, the lack of such a discussion [on gender issues] is strongly felt by film studies scholars not only in Poland but also in other post-communist countries. The assertions made about the constructed nature of gender in practices and in representation still tend to be met with considerable doubt and even hostility.” (Oleksy, Ostrowska y Stevenson, 2000:9).

En cuanto al cine documental, existen pocas publicaciones que se centren en las estrategias de representación identitaria en un país durante determinadas etapas históricas. *Projeting History. German Nonfiction Cinema 1967-2000* de Nora M. Alter (2002) o *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Marrone, 2003) son algunos ejemplos, que combinan el estudio de las representaciones sociales con los procesos históricos y sociológicos, utilizando una aproximación que bascula (en unos casos más que en otros) entre la Sociología del cine y los Estudios Culturales. Por su parte, la única revisión que trabaja con el concepto de documental europeo y sus representaciones (aunque está dividida en capítulos en función de los distintos “cines nacional-estatales”) la forman los dos volúmenes coordinados por Roger Odin *L’age d’or du documentaire. Europe: années 50* (1998a y 1998b).

En cuanto a las cuestiones de representación en documentales de Europa del este, muchos de los textos que encontramos pivotan entre la perspectiva más histórica de la Sociología del cine, y las aproximaciones a la identidad de los Estudios Culturales. El único libro en lengua inglesa que hemos encontrado dedicado a este tema es el recientemente publicado *Documents on the Balkans. History, Memory, Identity. Representation of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film* (Rohringer, 2009). Otros artículos dentro de la misma línea son, por ejemplo, los análisis de la producción documental sobre la guerra de Yugoslavia de Daković (2000) y Buder (2008b), que analizan los discursos nacionales de la época posterior al conflicto.

En el más amplio campo dedicado a la ficción, destacan el texto de Iordanova *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* con un claro enfoque desde los Estudios Culturales, que analiza la representación de “villanos y víctimas”, “mujeres” y “gitanos” (2001:175-234); así como la articulación de los espacios geopolíticos (2001:235-278) en el cine dedicado a la guerra de Bosnia.

En esta investigación nos centraremos en el papel y el funcionamiento de los festivales como contextos de creación, distribución y producción de los filmes, para relacionarlo con las tendencias

temáticas y formas de representación de identidades colectivas que promueven. Consideramos que entender los contextos en que se desarrollan los filmes nos va a permitir ahondar en los mecanismos de legitimación del cine documental como tal, así como en los procesos de negociación cultural que tienen lugar en torno a esta práctica.

## 0.6. ETNOGRAFÍAS DEL CINE

A la hora de abordar los contextos en que se ha desarrollado en los últimos años el cine documental en la mitad Este del continente europeo, hemos optado por el uso de la etnografía como herramienta de análisis. Esta metodología se nos ofrece como instrumento idóneo para el estudio de los procesos sociológicos en los que se enmarcan las prácticas culturales (pero también económicas, políticas, rituales, etc) del cine documental, y especialmente los festivales, como eventos cíclicos de carácter ritual y festivo.

La *etnografía* es la herramienta fundamental de análisis sociocultural para la disciplina antropológica (Hammersley y Atkinson, 1983[1994]; Velasco y Díaz de Rada, 1997[2006]) y nos aporta formas de recopilación y ordenación de datos que se suman a los métodos clásicos de la entrevista y la estadística (ampliamente utilizadas en sociología y en los estudios cinematográficos).

Al analizar los problemas metodológicos que Dayan tuvo para estudiar el *Festival de Sundance* desde una perspectiva antropológica, De Valck reconoce las posibilidades de la etnografía para el estudio de los medios de comunicación:

“Besides his observation that there were different groups of participants (audience, journalists, organizers, buyers etc.) at the festival, Dayan also realized that these groups were engaging in a definitional process, dominated by printed material. (...) Unexpectedly, he was forced to include reading in his methodology of observations and interviews. (...) Dayan argues for the recognition of a double festival: the visual and the written. He realized that, as ethnographer, he could no longer ignore the latter. The lesson for media scholars is obvious: If an ethnographer has to acknowledge a written component, the media scholar must not ignore the performative components” (2007:131).

Para la realización del trabajo de campo la *observación participante* es una de las técnicas distintivas de la etnografía, que conlleva la participación del investigador/a en el hecho social que analiza, siendo testigo de las vivencias de los sujetos en el momento en que se producen (en vez de limitarse al relato retrospectivo de las entrevistas) (Velasco y Díaz de Rada, 1997[2006]:24-25 y 34-35).

Como apuntábamos anteriormente, dado que debemos analizar prácticas socio-culturales que tienen lugar de forma esporádica en distintas localizaciones geográficas, enmarcamos nuestro análisis de contextos en la *etnografía multisituada* tal y como la propone Marcus (1995)<sup>60</sup>.

Otra de las aportaciones más interesantes de la antropología es que al considerar la reflexividad sobre la propia práctica, hace al investigador/a consciente del proceso de construcción social. Es por esto que una de las cuestiones que recalcan los estudios antropológicos son las “segundas lecturas” de algunos hechos socioculturales que si se analizan en sus propios términos pueden ser contradictorios. Así la necesidad de ser consciente en todo momento de la naturaleza construida y social de los discursos nos posiciona en un estado de continua vigilancia (recelo, si se quiere) hacia los discursos que se nos ofrecen. Premisa importante, dado que el rol de lxs informantes dentro del circuito cinematográfico determina necesariamente la forma y el contenido de sus discursos. Un ejemplo claro lo tenemos en la información aportada por la organización del festival, que siempre implica una necesaria autopromoción, para legitimar su posición en el cambiante panorama cultural tanto local como internacional. Siguiendo este planteamiento, Brown defiende que son precisamente los estudios llevados a cabo desde la antropología los que pueden arrojar luz sobre los festivales, dado que se trata de eventos vinculados a la creación del mito y el espectáculo:

“With regard to the study of film festivals, this myth factor poses problems: festivals will not divulge, or at least will seek to control, information about themselves (data about festivals is unavailable or at best misleading). This is not simply the revelation of the possible banality of film festivals (being at Cannes and not actually seeing any films), for even these (well-known) aspects of certain, perhaps all, film festivals are always already part of the mythology surrounding them. Rather, this is one of the demands of film festival scholarship: to expose, in the manner of anthropological studies, the very fabricated nature of these mythological and spectacular events, expositions that the events themselves will always resist or at the very least try to influence” (Brown, 2009:219).

En los estudios cinematográficos, varios autores han aplicado la etnografía para el análisis de contextos (Dayan, 2000, Ethis, 2001, Baer, 2005)<sup>61</sup>. Una herramienta, no sólo analítica, sino también textual, de gran poder evocativo de la realidad sociocultural que pretende describir y analizar. En este sentido cabe añadir que, tal y como han defendido varios autores (siguiendo la propuesta de Geertz en *La interpretación de las culturas* (1973[1987]) de considerar la cultura como un texto)<sup>62</sup> la etnografía se concibe también como una forma de escritura. El paradigma postmoderno (de enorme influencia en la disciplina antropológica) ha recalcado la reflexividad y la conciencia del discurso a la hora de analizar este modo de explicar el hecho social mediante el lenguaje escrito.

<sup>60</sup> En la introducción a los capítulos 2 y 4 ampliamos la revisión de las propuestas de Marcus (1995) para aplicarlas al estudio de las redes e interacciones que se producen en el circuito de festivales analizado.

<sup>61</sup> Otros campos afines están “redescubriendo” la etnografía como instrumento de análisis de contextos, para el estudio de las organizaciones (Moeran, 2007).

<sup>62</sup> Ver también *El antropólogo como autor* (Geertz, 1988[1989]) y *Writing Culture* (Clifford y Marcus, 1986).



Por su parte, la crítica cinematográfica dedicada a festivales publicada en revistas especializadas y/o monográficos utiliza en ocasiones una retórica similar a la de las etnografías, pero sin el marco teórico y analítico de éstas (lo que las sitúa fuera del contexto académico). En esta línea destaca especialmente el texto de Turan (2002), que, como apuntábamos anteriormente, es un recopilatorio de experiencias del autor en distintos festivales internacionales que intenta clasificar los eventos según sus distintas agendas (económica, política, cultural) con perspectiva histórica, basándose en sus visitas a lo largo de los años en que asistió como acreditado de prensa (y también como jurado).

Como veremos a continuación, esta investigación está escrita en forma de etnografía, tal y como la entiende la disciplina antropológica desarrollada en los últimos años, que se permite ciertas “licencias literarias” a la hora de usar los materiales aportados por los agentes sociales analizados (conversaciones, entrevistas, discursos, sesiones de preguntas y respuestas con el público tras las proyecciones del festival, etc).

Dado que este trabajo es a la vez una propuesta teórica y un análisis etnográfico, a continuación hacemos algunas aclaraciones sobre la estructura narrativa utilizada en este bloque (que incide en la idea de la etnografía como forma de escritura) donde cada marco conceptual está dividido en varias secciones. Todos los apartados comienzan con un ejemplo etnográfico sobre el tema a tratar (descripción densa de sucesos acontecidos en el marco de los festivales, declaraciones de agentes y/o otros estudios de caso) que nos permite plantear algunas de las cuestiones e hipótesis principales en torno a ese marco conceptual concreto. Después hacemos una revisión teórica de la cuestión planteada, recogiendo las reflexiones que otras investigaciones han hecho sobre el tema, así como sus propuestas para analizarlo. A continuación, guiándonos por las premisas teóricas anteriores, describimos los elementos concretos que son objeto de este estudio (los festivales, agentes y/o marcos legales del este europeo). Para finalizar hacemos un recuento de varias tesis preliminares que resultan de aplicar dichos marcos teóricos a nuestro objeto de estudio particular, lo que nos permite ir esbozando conclusiones sobre cómo funciona la red de festivales analizada.



## **BLOQUE II: ANÁLISIS**

---



## 1. SISTEMAS Y ENTORNOS: EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE FESTIVALES

---

Para analizar los contextos en los que se ha desarrollado el documental creativo en los últimos diez años hemos recurrido a las teorías de sistemas, que, aunque originalmente creadas para el análisis de la física, han supuesto un fructífero aporte para las ciencias sociales, específicamente para el estudio de las organizaciones.

Luhmann aplica las teorías de sistemas al análisis social (1996, 1984[1998] y 1978[1997]) apropiándose del concepto de *autopoiesis* desarrollado por los biólogos Maturana y Varela (1980). Un concepto que alude a la capacidad de un sistema de asegurar su propia supervivencia sobre la base de su cerramiento operacional, así como al uso de algunos canales de importación y exportación de recursos. Como apuntábamos en el apartado teórico, Luhmann recalca además la importancia de la naturaleza lingüística y simbólica de los propios sistemas como sistemas de comunicación.

El reciente interés en el estudio de festivales (que también está captando la atención de los estudios de organización y “management studies”<sup>63</sup>) también ha incorporado las teorías de sistemas a su análisis, destacando la tesis doctoral de Alex Fischer (2009)<sup>64</sup>: *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm*. Su trabajo reivindica la necesidad de aportar teorías universales para el estudio de los festivales de cine proponiendo un modelo de análisis centrado en su operatividad que permite analizar sus estrategias para la importación de recursos externos.

Fischer sigue el camino iniciado por De Valck en *Film Festivals* (2007), donde la autora ya apuntaba a la necesidad de recurrir a las teorías de sistemas para analizar la dimensión macro no abordada la Teoría del Actor-Red de Latour, que no reconoce las tendencias sistémicas y recurrentes de la red internacional de festivales cinematográficos (De Valck, 2007)<sup>65</sup>.

En su intento de articular un modelo universal para el análisis del funcionamiento de un festival, Fischer equipara los festivales con sistemas abiertos cuya supervivencia depende de su capacidad de atraer recursos de su entorno:

“Film festivals can be viewed as open systems because their operational capabilities are dependent upon the successful importation of certain resources that can only be acquired from the environment. These resources include, but are not limited to, films, filmmakers, funding, audience members and the media. While it is possible for a film festival to internally generate elements that resemble these resources – film festivals often produce press releases, for example – these elements are not enough to sustain film festival activity. It can

---

<sup>63</sup>Ver el artículo de Rüling y Strandgaard “Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective” (2010).

<sup>64</sup>Actualmente investigador asociado en la Universidad de St. Andrews. Participa en el proyecto de investigación “Dynamics of World Cinema” dirigido por Dina Iordanova y escribe junto a ella la quinta edición de la serie *Film Festival Yearbook* titulado “Producing a Film Festival” (cuya publicación está prevista para 2013).

<sup>65</sup>La autora recurre también a las teorías de Luhmann y Castells para su análisis de la dimensión global del circuito internacional de festivales.

therefore be concluded that without external participation film festivals would enter into operational failure (2009:26-27).

Basándose en los planteamientos funcionalistas de Talcott Parsons<sup>66</sup> (1951), Fischer plantea la interacción con factores externos como el elemento fundamental que permite operar a los sistemas sociales, considerando los festivales de cine como un sistema abierto totalmente dependiente de su entorno para su desarrollo y supervivencia (Fischer, 2009:27).

Los conceptos *sistema/entorno* y *autoorganización (autopoiesis)* son fundamentales para las teorías de sistemas. Según éstas la articulación entre el sistema y su entorno se entiende, no como dos estructuras fijas que han de encajar una en otra, sino como procesos mezclados en continua retroalimentación. Así el sistema (la red de festivales) construye/selecciona su propio entorno (instituciones de financiación, agentes de la industria audiovisual, directores/as de cine y, por supuesto, filmes) para su desarrollo y devenir futuro posible. Esto lleva a establecer relaciones recurrentes en el tiempo que benefician al propio desarrollo del sistema.

La autoorganización permite así al sistema evolucionar hacia relaciones continuadas en el tiempo, construyendo una regularidad estadística. Además, los sistemas abiertos se sirven de un cerramiento operacional, organizando una complejidad interna que les permite simplificar y reducir la complejidad externa. La acción autoorganizativa siempre es incompleta, inacabada y en continua reorganización, y la creatividad es su característica esencial, que les permite una retroalimentación continua del sistema en sus relaciones con el entorno (en Ramírez Goicoechea, 2007:34-38).

---

A continuación proponemos un análisis del circuito de festivales a la luz de la teoría de sistemas, donde enumeramos los distintos elementos que conforman la red. Basándonos en la articulación sistemas/entornos y las propuestas de la Teoría del Actor-Red proponemos cuatro categorías: nodos, redes, actores y marcos.

En primer lugar, plantearemos los festivales como “nodos”. Exploraremos la definición de festival, para plantear su carácter de atractor para la red social formada en torno al cine documental, defendiendo la tesis de su papel fundamental en la distribución, producción e incluso la propia definición de esta práctica. En este punto identificaremos los festivales que conforman la muestra analizada: aquellos de mayor repercusión para la cultura documental en la mitad este del continente europeo y que se celebran en dicho territorio. Por último, plantearemos su funcionamiento como sistema abierto que depende de la importación de recursos externos.

En segundo lugar, hablaremos de “redes”, centrándonos en la dimensión internacional de los festivales como plataformas de circulación de filmes, personas e información especializada. Exploraremos su papel como lugares de paso para analizar cómo documentalistas y películas adquieren valor añadido en su circulación por la red gracias a la acumulación de reconocimiento (a través de la crítica, la asignación de premios y la creación de contactos con profesionales del sector).

---

<sup>66</sup>Profesor de Luhmann en Harvard, cuyo trabajo tuvo una gran influencia en la teoría de sistemas propuesta por el alemán.

Después haremos una reconstrucción histórica de la aparición de los festivales analizados para ver su evolución a lo largo de los últimos años. Y por último, plantearemos una reflexión sobre las jerarquías que se establecen al posicionar los festivales en la red internacional de circulación.

En tercer lugar, nos centraremos en los “actores” (tanto personas como instituciones) que van a hacer posible el funcionamiento de esta red de festivales, en función de los roles que les son asignados tanto por las instituciones para las que trabajan, como por los propios festivales. Tras enumerar los agentes que han participado en la red de festivales analizados en los últimos años, reflexionaremos sobre algunas de las características y estrategias de aquellos actores que más influencia han tenido en la creación y desarrollo de este circuito internacional de festivales.

En cuarto lugar, hablaremos de “marcos”: aquellos entornos que delimitan y modelan los festivales como sistemas. Veremos cómo los marcos legales referentes a la circulación de personas, productos y capitales tendrán una influencia fundamental en los desarrollos de esta red; así como el marco tecnológico que ha acelerado los sistemas de comunicación global en los últimos años. En última instancia veremos cómo ciertos límites autoimpuestos por los propios festivales (sistemas de acreditación, exigencia de estrenos, cupos por países, etc.) se convierten a su vez en marcos normativos que limitan o modelan los desarrollos de la red.





## 1.1. NODOS: FESTIVALES

### *El Festival Internacional de Documental de Tesalónica (Grecia)*<sup>67</sup>

Las cinco de la tarde quizá no sea la mejor hora para hablar de cine en el precoz verano de Atenas. Dado que el calor abrasador de junio no da tregua, el *frapé* (café espumoso con hielo) se hace imprescindible en la tertulia con Yannis Skopeteas. Profesor doctor en la *Universidad del Egeo* y documentalista en activo<sup>68</sup>, ha accedido a hablarme del cine documental en Grecia en la terraza de un café que por suerte aún se mantiene a la sombra.

Le hablo de mi investigación sobre el circuito de festivales en la mitad Este del continente europeo, y le planteo mi tesis sobre la importancia de estos como nodos fundamentales para la creación y desarrollo del cine documental. Skopeteas, que ha asistido a numerosas ediciones del festival de mayor repercusión en el Estado griego, no está tan convencido de que esta



Entrada de los Cines Olympion, sede principal del Festival internacional de documental de Tesalónica, con el cartel de publicidad del festival en el centro de la plaza de Aristóteles.

idea sea aplicable en el contexto de su país: “En realidad el festival de documental de Tesalónica muestra numerosos filmes nuevos (muchos de ellos de países del Norte, como los escandinavos, muy diferentes a los de los países mediterráneos) pero ello no afecta a los documentales producidos en Grecia. Los cineastas griegos no van a las proyecciones, sólo a las de sus amigos que les invitan a ver su película. (...) No creo que sus actuaciones estén condicionadas por el festival”<sup>69</sup>.

Recuerdo mi visita al *Festival de Tesalónica* en marzo de ese mismo año. La tesis de Skopeteas parece encajar con algunas de mis impresiones al visionar la retrospectiva de documental producido en Grecia donde se proyectaron varios filmes realizados en los últimos veinte años. Lo cierto es que, comparados con las secciones internacionales, los estándares

<sup>67</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª edición del *Thessaloniki Documentary Festival* (Tesalónica, Grecia) (del 15 al 20 de marzo de 2010) como profesional acreditada, con referencias a las ediciones de 2007 (asistencia como profesional acreditada) y 2004 (asistencia como público). El trabajo de campo continuó durante los dos meses siguientes (abril y mayo de 2010) en la ciudad de Tesalónica, trabajando con el archivo del museo de cine de la ciudad. En junio la investigación continuó en Atenas, incluyendo visitas al EKK/GFC (el centro de cine nacional), las oficinas de la sede oficial del festival, así como la reunión de *FoG Filmmakers* durante el Festival de verano de Atenas (17.6.2010). También se hace referencia al congreso sobre cine y medios de comunicación *NECS 2010* que tuvo lugar en Estambul del 24 al 27 de junio de 2010.

<sup>68</sup>Es autor de *Για πέντε διαμερίσματα και ένα μαγαζί/In Exchange for Five Apartments and one Shop* (2005, GR), que recorre la historia arquitectónica y social de la ciudad de Atenas en el período 1924-2004 a través de las imágenes de películas clásicas del cine producido en Grecia.

<sup>69</sup>Entrevista realizada por la autora a Yannis Skopeteas (Γιάννης Σκοπετέας) (Atenas, 16.6.2010; en griego e inglés).

tecnológicos y estéticos de las películas de la muestra parecen algo atrasados y demasiado dependientes del formato televisivo del reportaje periodístico<sup>70</sup>.

Lina Milonaki (profesora del departamento de cine de la *Universidad de Aristóteles* y coautora del monográfico dedicado al 50 aniversario del festival de ficción de Tesalónica) me confirma los problemas en torno al lenguaje documental en el contexto griego: “Hay un término específico en griego para denominar el documental cinematográfico: “ταινία τεκμηρίωσης” [“película documentada”], frente al que sigue el formato televisivo denominado “ντοκιμαντέρ” [transcripción fonética del francés “documentaire”] y creo que la cultura audiovisual que promueve el *Festival de documental de Tesalónica* no es la cinematográfica”<sup>71</sup>.

Me hago paso entre la gente que abarrotan las terrazas de la céntrica *plaza de Aristóteles* donde se encuentra el edificio *Olympion*, sede principal de los cines de festival. En el cuarto piso del portal contiguo, en su despacho junto a la oficina de prensa, me espera Dimitri Eipides, director artístico del festival a lo largo de sus doce años de existencia y principal seleccionador de programación del mismo. Eipides explica su concepción del cine documental: “Los documentales son fundamentales para nuestro tiempo. En estos países no se recibe tanta información como en Europa Central (...). Yo soy un populista. Yo creo que hay que implicar a la gente normal en el festival, el público no puede estar compuesta solamente de personas con un alto nivel cultural (...). Pero además, los documentales pueden servir de entretenimiento, no solo tienen que tener un propósito educacional”<sup>72</sup>.

El documental específicamente cinematográfico, que sin duda tiene un amplio espacio en la muestra internacional del festival, comparte espacio en el programa con películas de formato más reportajístico, muy extendido en los filmes de producción griega, tal y como puedo deducir al analizar los catálogos de todas sus ediciones anteriores. En este sentido destaca la importancia dada por el festival a la serie *Exandas/Eξάντας* del director Yiorgos Avgeropoulos<sup>73</sup> o *War Zone/Εμπόλεμη ζώνη* del director Dimitris Gerardis<sup>74</sup> producidas por la televisión pública griega *ERT*, dedicadas a “los grandes temas de la actualidad”: catástrofes naturales, guerras y crisis humanitarias internacionales, cuya presencia es recurrente en varias ediciones del festival.

<sup>70</sup>El hecho de que el documental griego tenga un espacio propio dentro del festival es fundamental para la supervivencia de la producción local por dos motivos fundamentales: el primero es que el festival es prácticamente el único lugar de encuentro entre estos filmes y el público (especialmente la formada por representantes del mercado internacional); y el segundo es que (a pesar de las notables mejoras en los últimos años) sus estándares estéticos, tecnológicos y narrativos son algo inferiores a los filmes de la muestra internacional como para competir en igualdad de condiciones.

<sup>71</sup>Entrevista realizada por la autora a Lina Milonaki (Λίνα Μυλωνάκη) (Tesalónica, 7.5.2010; en griego e inglés).

<sup>72</sup>Entrevista realizada por la autora a Dimitris Eipides (Δημήτρης Εϊπίδης) (Tesalónica, 16.3.2010; en griego e inglés). Dimitri Eipides lleva 12 años liderando el evento desde su creación en 1999 a la sombra del principal festival (el Thessaloniki International Film Festival), que se celebra en noviembre y cumplió cincuenta ediciones en 2009. Como cada año, la programación sigue una serie de secciones fijas comisariadas por el propio Eipides, que marcan su fuerte carácter temático, abordando los problemas socio-políticos a los que se enfrenta la sociedad actual. Se trata de un evento de vocación internacional, que paralelamente ofrece un espacio protegido para el documental griego a través de secciones especiales, premios específicos y un catálogo propio.

<sup>73</sup>Γιώργος Αυγερόπουλος (en castellano: Yorgos Avyerópulos).

<sup>74</sup>Δημήτρης Γεράρδης

Reviso los catálogos promocionales editados por el *GFC/EKK* (*Greek Film Center/Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου*) dedicados a los documentales griegos de los últimos años (2001-2008), que he podido visionar gracias al archivo del centro, y detecto una tendencia cada vez mayor a buscar un lenguaje cinematográfico y una estética más cuidadas. La información técnica sobre estos filmes muestra una pequeña influencia de las coproducciones, así como una serie de autorxs formados en el extranjero (GFC/EKK, 2008). Quizá la función del festival no sea tan importante para el documental en Grecia como los lugares de formación de lxs cineastas.

Irini Stathi, profesora doctora de la *Universidad del Egeo*, no ha podido asistir al festival, y me sugiere realizar una entrevista vía *Facebook*. Tras hacerme una cuenta en la exitosa red social, sus renglones me hablan de una visión del festival similar a la de Skopeteas. Stathi, que le da una importancia mayor al festival en lo que respecta a su papel en el desarrollo del documental griego, reivindica ante todo la necesidad de mejorar la formación de lxs cineastas: “Sí que considero el Festival de Tesalónica un lugar para el intercambio de experiencias entre documentalistas griegos. El festival es importante, sin él el cine griego está muerto, pero debemos hacer más. (...) Creo que debemos poner atención en la enseñanza tanto práctica como teórica (me refiero a las universidades y escuelas de cine). (...) En cuanto a la colaboración entre el festival y las universidades, creo que es difícil por razones económicas e institucionales. Nosotros sólo asistimos como invitados o como miembros de algún comité de selección de filmes. (...) Por ejemplo, en la *Universidad Aristóteles de Tesalónica*, que hay un departamento de cine, podrían hacer un seminario permanente de cine documental, pero hay algunos conflictos entre la universidad y el gobierno que impiden la colaboración”<sup>75</sup>.

De vuelta al festival, recurro a la opinión de uno de los directores griegos que ha decidido sacarle el mayor partido posible al evento este año 2010. Al otro lado de la *plaza de Aristóteles*, en la segunda planta del *Hotel Electra*, junto a la sala que acoge el *DocMarket*, Nikkos Mistriotis me cuenta su visión del festival. El documentalista me relata la trayectoria de su filme en *workshops* y *pitchings* internacionales antes de llegar a Tesalónica. Una compañera suya irrumpe sonriendo: “somos los más vistos”. Se refiere al *DocMarket*, la sala de visionado de al lado, donde su película *Colossi of love* ha sido la que más número de veces ha sido vista por lxs profesionales de la industria audiovisual que acuden al festival en busca de posibles contratos de emisión. Mistriotis, contento, me dice que su compañera es periodista y la ha contratado durante todo el festival para promocionar su película<sup>76</sup>. Sin duda su trabajo ha dado fruto y *Colossi of Love* desborda el cine *John Cassavetes* junto al puerto, donde el público local se muere de la risa ante el humorístico retrato de las formas de ligar de los griegos con las turistas del Norte de

<sup>75</sup>Entrevista realizada por la autora a Irini Stathi (Ειρήνη Στάθη) a través del chat de Facebook (Atenas- Mytilene, 9.6.2010; en griego e inglés).

<sup>76</sup>Entrevista realizada por la autora a Nikkos Mistriotis (Νίκος Μιστριώτης) (Tesalónica, 19.3.2010; en griego e inglés). Mistriotis ha trabajado como cámara en algunos documentales de Dimitris Gerardis sobre conflictos bélicos para la serie de reportajes televisivos *War Zone* (como el capítulo *Diamond Slaves*, que se proyectó en la 9ª edición del Thessaloniki Documentary Festival de 2007).

Europa en los años setenta y ochenta. En la oficina de prensa del festival varios de los recortes de noticias sobre el festival muestran la imagen de la película, e incluso el video-resumen producido por el propio festival incluye a una conocida periodista de la televisión local mencionando el film.

Mientras Mistriotis (formado en la red de coproducciones europeas) intenta sacar el máximo partido al festival, otrxs documentalistas secundan el boicot al evento negándose a enviar sus películas. Convocado por la asociación del directorxs griegxs *FoG (Filmmakers of Greece/Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη*<sup>77</sup>) para forzar al Estado griego a elaborar la nueva ley de cine (bloqueada en un proceso de negociación que dura varios años), el boicot tuvo un gran éxito en el caso del festival de ficción de noviembre de 2009, donde la convocatoria consiguió una amplia adhesión (95% de las películas producidas no fueron enviadas al festival). Sin embargo, el boicot no ha sido secundado por la mayoría de los documentalistas (solo 19 películas se han abstenido de ser enviadas y en total 40 han sido proyectadas, sin contar las retrospectivas).

Los documentales que boicotearon el festival fueron sin embargo presentados en un ciclo especial de la *Filmoteca Griega* del 15 al 21 de abril. Entre ellos *Wrathful December (Οργισμένος Δεκέμβρης*, Chrysa Tzelepi y Akis Kersanidis, 2009) sobre la revuelta popular surgida en diciembre de 2008 tras el asesinato del adolescente Alexandros Grigoropoulos por el disparo de un policía en Atenas. Según la declaración de un miembro de *FoG* a la doctoranda Toby Lee, este evento fue precisamente uno de los catalizadores de la creación de la asociación en marzo de 2009. Al parecer, el asesinato y la posterior revuelta popular desembocaron en una cadena de iniciativas de acción social en diversos ámbitos, uno de ellos la cultura.

La dimensión social y política del principal festival de Tesalónica, el *Thessaloniki International Film Festival (TIFF)* es precisamente el objeto de estudio de la tesis de Toby Lee. Estudiante de doctorado de la *Universidad de Harvard*, Lee lleva varios años haciendo trabajo de campo en Tesalónica y Atenas para su estudio antropológico del festival de ficción. En junio de ese mismo año, en la orilla europea del Bósforo, la *Universidad Kadir Has* de Estambul acoge el congreso internacional *NECS* (organizado por la *European Network for Cinema and Media Studies*) dedicado al estudio del cine y los medios de comunicación europeos. Lee presenta allí un *paper* sobre el *Festival Internacional de Tesalónica* y su relación con el Estado y la sociedad griegas. Tras analizar la actuación de *FoG* respecto al festival de Tesalónica, declara que la asociación no está formada tanto por directores, como por productores, que exigen que se aplique la ley y se paguen las tarifas de emisión que ésta establece<sup>78</sup>. Sin duda, ésta es una clave fundamental que nos permite entender los porcentajes de adhesión de los documentalistas al boicot. La aplicación de la legislación defendida por *FoG* no es especialmente determinante para

<sup>77</sup>Literalmente "Cineastas en la niebla", el nombre hace referencia al filme "Gorilas en la niebla". Web oficial: <[www.fogfilms.org](http://www.fogfilms.org)>.

<sup>78</sup>Presentación del paper: "Festivals, City, State: Negotiating Cultural Citizenship in the Space of the Film Festivals". Panel: Film Festivals III: Spatial Perspective, 4ª edición del congreso *NECS* (Estambul, 26.6.2010).

el cine documental, cuya red de distribución principal es la televisión. La concepción del festival que tienen lxs documentalistas parece más cercana a una plataforma de promoción a la que muchxs no están dispuestxs a renunciar.

El director de *Colossi of love* lo tiene claro respecto al boicot: “ya no se trata de mí, hay mucha gente detrás de este proyecto” (entre ellos, empresas productoras extranjeras con poco o ningún interés en cambiar el marco legal del audiovisual en el Estado griego), uno de los efectos colaterales de las coproducciones internacionales. “Seguimos mandándolas al festival porque si no, no hay otro sitio donde ver nuestras películas”.

De vuelta en Atenas, asisto a la reunión abierta al público de *FoG Filmmakers* (*Κινηματογραφιστές στην ομίχλη*), incluida en el programa del *Festival de verano de Atenas y Epidauro* (dedicado principalmente al teatro y financiado en un alto porcentaje por el gobierno estatal), entre cuyos portavoces sólo hay un documentalista. Confirmando que a pesar de denominarse *Filmmakers of Greece* la presencia de productores es notable.

Curiosamente, y dada la finalidad de boicotear al estado a través del festival, tanto el ciclo de proyecciones del *Greek Film Center (GFC/EKK)*, como la reunión en el *Festival de Atenas* están organizadas por instituciones vinculadas al estado. Al parecer, la condición pública de las instituciones no es tan importante para el boicot (en realidad todas lo son). Más bien parece tratarse de la relación de lxs cineastas con cada una de ellas, y sobre todo, de la dimensión ritual y mediática que aporta el festival, lo que lo hace más vulnerable a su utilización por las distintas partes.

En su oficina de Atenas, donde se encuentra la sede principal del festival, lxs trabajadorxs tienen su propia guerra con el estado. Dimitris Kerkinos, coordinador para el festival de ficción del *Balkan Survey* desde 2002 (proyecto para fomentar el cine de países de los Balcanes) y encargado de los tributos (retrospectivas de autores concretos) del festival de documental, me cuenta que ya llevan cinco años en procesos judiciales con el estado para lograr su contratación permanente tras varios años de trabajo para la institución pública. Recuerdo mi visita al *Festival de documental de Tesalónica* en 2007, donde lxs trabajadorxs del evento hacían pública su lucha a través de la proyección de un pequeño clip audiovisual de denuncia antes de cada proyección. En junio de 2010 el problema sigue sin solucionarse, y la crisis económica internacional desencadenada en los mercados mundiales no ofrece un panorama esperanzador.

Tras varias conversaciones, percibo que, en casi todas las declaraciones de lxs profesionales y académicos del sector documental del Estado griego, el discurso del festival de documental se funde con el otro *Festival de Tesalónica* (el de mayor antigüedad y relevancia, volcado en la ficción). No en vano el *Festival de Documental de Tesalónica* tiene su origen en una sección paralela del festival principal, y su organización forma parte de éste (lxs mismxs profesionales

que trabajan para el de ficción lo hacen para el de documental y comparten oficina en Atenas, además de trabajar para la misma institución legal).

Tras el festival de marzo, en Grecia empiezan a extenderse noticias sobre la negociación del gobierno con el *Fondo Monetario Internacional*. Periódicos y diarios de noticias se lanzan a explicar qué es exactamente la institución, al parecer poco conocida entre la población griega. En un ambiente generalizado de crispación social e iniciativas populares de toda índole, centros sociales y “casas ocupas” programan documentales como instrumentos informativos utilizados para abrir debates públicos. La mayoría de ellos son películas americanas de amplia distribución (tanto comercial como a través de la red de internet) como es el caso de *Capitalism. A Love Story* (Michael Moore, 2009) o *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007). Tras las huelgas generales de seguimiento masivo las paredes de Atenas y Tesalónica (las dos ciudades de mayor población del país) aparecen llenas de pintadas contra el *FMI*. Las medidas de las que hablan los medios de comunicación pasan siempre por la disminución de salarios del sector público, y la privatización de instituciones de propiedad estatal (amén de propuestas de vender islas enteras a países como Alemania, principal proveedora de turistas). Lxs trabajadorxs del *Festival Internacional de Tesalónica*, de titularidad pública, se ven directamente implicadxs por dichas medidas.

Lxs profesionales del sector entrevistados (documentalistas, plantilla del festival y profesorado universitario) coinciden en considerar el *Festival de Tesalónica* como el de mayor relevancia dentro del marco del Estado griego, aunque sus posturas respecto a su influencia en la cultura documental difieren. Los conflictos que ponen en entredicho su posición legítima como atractor de filmes y profesionales se refieren siempre a las producciones griegas y no a las producciones extranjeras, y se derivan casi siempre de conflictos internos que en muchos casos tienen como telón de fondo la negociación con el estado, utilizando el festival como plataforma mediática. Dinámicas que hacen confluir un espacio europeo de promoción de las coproducciones internacionales con el contexto de producción audiovisual local.

---

### *El Festival Internacional de Documental de Jihlava (República Checa)*<sup>79</sup>

Tras dos horas de viaje desde Praga, el autobús llega a media tarde a la localidad de Jihlava, situada entre las regiones de Bohemia y Moravia, al sureste de la capital de República Checa. Había olvidado lo pronto que se hace de noche en centroeuropa y pido ayuda a otro viajero para situarme en la oscura ciudad. Le pregunto por el *DKO*, sede del *Festival Internacional de Documental de Jihlava* que por suerte, está a unos pasos de la estación. Me cuenta que él es de Jihlava, pero como tantas otras personas trabaja en Praga, donde los sueldos son el doble de altos que en esta región. Me pregunta qué hago allí y le comento que estoy investigando en la universidad *FAMU*. Sorprendido, exclama con admiración que es una escuela de cine de enorme prestigio, como veo, no sólo para lxs profesionales del sector, sino para la mayoría de la población.

Al doblar la esquina de la lúgubre calle *Tolstého*, la música y el ambiente festivo del *DKO* rompen con la tranquilidad imperante. Lleno de jóvenes que toman algo sentados en el bar frente a las mesas de recepción, otrxs llegan con mochilas de monte para pasar allí el puente del día de la independencia checa (que se celebra el 28 de noviembre<sup>80</sup>). Sin duda, el éxito de asistencia de público al festival está asegurado.



Cine Dukla. Lugar de celebración del festival de Jihlava desde su primera edición en 1997. En la imagen con el cartel de la edición de 2005. (Fuente: [www.dokument-festival.cz](http://www.dokument-festival.cz)).

Es sábado, 25 de octubre de 2008, y asisto a una de las proyecciones de la sección checa en el *cine Sokol* a las 8 de la tarde. El primer cortometraje en blanco y negro y 16mm: *Redemption Attempt of a TV Repairman Josef Lávička in Nine Scenes/Pokus a duchovní nápravu opraváře televizi Josefa Lávičky v devíti obrazech* recurre a una estética observacional, estática y dotada de un sutil humor, para retratar las rutinas de la vida de un hombre alcohólico en un pequeño pueblo, donde revela la puesta en escena que el director le impone al protagonista (vemos varias tomas donde le dice como centrar la botella de cerveza en el cuadro para que la escena funcione a nivel estético). Se trata del trabajo de fin de curso del primer año de Lukáš Kokeš en la escuela *FAMU*.

La siguiente película *Roots of Relationship/Pravstahy*, también es un cortometraje hecho en el contexto de la escuela de cine *FAMU*. Se trata del trabajo de fin de grado de Veronika

<sup>79</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª y la 13ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, República Checa) (del 24 al 29 de octubre de 2008 y del 27 de octubre al 1 de noviembre de 2009, respectivamente) como profesional acreditada. El trabajo de campo continuó durante la semana siguiente al festival en Praga, trabajando con el archivo *East Silver* del Institute of Documentary Film). La estancia también incluyó dos meses de investigación en la universidad *FAMU* y el *IDF* en abril y marzo de 2007.

<sup>80</sup>En realidad es el día de la independencia checoslovaca en su emancipación del imperio Austro-Húngaro.

Janečková, una mirada autobiográfica a la convivencia entre la directora y su abuela, donde el conflicto intergeneracional lleva a la autora a dejar la casa familiar. En una de las secuencias vemos a Veronika Janečková recoger todas las cosas de su habitación para mudarse, y entre los posters y cuadros que decoran su pared, está el cartel del *Festival Internacional de Documental Jihlava*. Sin duda un referente para la autora, que tras asistir a ediciones anteriores del festival para ver a otrxs autorxs confrontar su obra con el público, ve cómo ahora ella ocupa ese lugar.

Tras las proyecciones, lxs dos estudiantes dejan su asiento para enfrentarse a las preguntas del público. A Lukáš Kokeš le preguntan por qué incluyó en la película las “tomas falsas” donde le indica a su protagonista cómo poner la botella. Lukáš responde que él no pensaba incluirlas, y que a sugerencia de sus profesores de FAMU incluyó las imágenes que le ponen en evidencia ante su trabajo como documentalista. Como veremos en otras obras realizadas por otrxs documentalistas en el contexto checo, este carácter metacinematográfico se ha convertido prácticamente en una marca de la casa. Al finalizar el festival, el joven autor recibirá una mención especial del jurado para el mejor documental checo. Veronika Janečková, por su parte, habrá de responder a preguntas personales sobre su vida familiar, a un público con el que acaba de compartir su vida privada. Ambos acaban de pasar por el rito de paso que supone el festival, y que les hace pasar del estatus de estudiante, a la condición de directores de cine.

Al día siguiente, a las 9 de la mañana, llego al edificio del *teatro Horácké* de Jihlava que parece vacío. No veo señal alguna de que el *pitching forum*, que debía comenzar a las 9 vaya a empezar. Llega otro invitado del festival, que parece igual de sorprendido. Enseguida caemos en la cuenta. Hemos olvidado el cambio de horario de invierno. Dado que nos sobra una hora, compartimos desayuno en un bar cercano. La charla con Hermann Barth, que trabaja para el festival de Munich *DOK.FEST*, supone un fructífero intercambio de información sobre el circuito europeo de festivales. No en vano, el propio festival de Jihlava organiza desayunos con productores de distintos países, donde lxs profesionales pueden hablar de manera distendida sobre el mercado documental en cada país, para establecer lazos comerciales.

De vuelta al *teatro Horácké*, en el *East European Forum*, directorxs y productorex presentan sus proyectos de documental ante un panel de representantes de televisiones de varios países de Europa, Canadá y EE.UU: los *commissioning editors*. El proyecto más aplaudido (lo que no implica necesariamente que sea el que más financiación consiga, ya que las negociaciones reales se hacen a puerta cerrada tras la sesión pública) es *The Pit*<sup>81</sup>, una historia de explotación infantil en minas ilegales del este de Ucrania. Algunos *commissioning editors* (especialmente los del continente americano) hacen público su interés en el proyecto en el propio foro, declarando su interés en coproducir el film. El público aplaude emocionado.

---

<sup>81</sup>El título definitivo de la película será *Pit No.8* y durante los dos años siguientes participará en numerosas actividades de promoción del IDF, así como en festivales de todo el mundo, y recibirá en 2011 el *Silver Nanook Award* del *Flahertiana IDFF* que se celebra en Perm (Rusia), que era candidata a ser capital europea de la cultura para 2016 (finalmente Wroclaw y San Sebastián han sido las elegidas).



Ha pasado un año y vuelvo al festival de Jihlava en octubre de 2009. Coincido en el taxi del festival con Amir Labaki, director del *Festival Internacional de Documental “E tudo Verdade”* de Brasil. Tras conocer al director del festival de Jihlava (Marek Hovorka) en su propio festival, este año ha sido invitado para participar como jurado.

La inauguración del festival celebra el 13 aniversario del evento con el lema “Rekonstrukce!” (¡Reconstrucción!). Y es que este año el evento ha de enfrentarse a varios problemas de infraestructura. En primer lugar, el *cine Sokol* ha sido vendido, y la empresa compradora ha decidido usar el espacio para otros usos comerciales, y en segundo lugar, los ingresos del propio festival se ven amenazados por la reducción de la financiación pública. La ausencia de la ayuda económica del programa *MEDIA* de la *UE* tiene especial repercusión, ya que contaban con ella ininterrumpidamente desde el año 2007. Las consecuencias más visibles son las relativas a las publicaciones: el festival ha renunciado a editar la revista especializada en documental *Do*, que este año pasará a formar parte del catálogo como un anexo que incluye pequeños artículos; y en cuanto al catálogo y el programa, han sido editados en un formato mucho más económico que los de ediciones anteriores.

El público, sin embargo, parece igual de joven y entusiasta que el año pasado, pero esta vez asistimos a varias sesiones desbordadas, con gente sentada en los pasillos, y jóvenes que incluso se quedan fuera de las salas.

Vuelvo a encontrar caras conocidas. Como todos los años, profesorxs, alumnxs y exalumnxs de *FAMU* se dispersan por el festival, presentando sus nuevas películas, dando clases magistrales o asistiendo a ellas, visionando filmes extranjeros o estableciendo lazos con profesionales del sector. He quedado con la profesora de *FAMU* Alice Růžičková, que me espera en la sala de proyección. Al subir por las escaleras tras la gran pantalla del *cine Dukla* oigo la algarabía de sus alumnxs, que se ponen de acuerdo de cómo hacer funcionar los proyectores. Éstxs colaboran en las proyecciones, aprendiendo al mismo tiempo cómo funciona el festival “entre bambalinas”.

Vuelvo al *DKO*, en cuyo segundo piso se encuentran la sala de prensa y la sede de *East Silver*. Tras franquear la entrada custodiada por dos trabajadores del festival que impiden el paso a quien no lleve acreditación, encuentro, como el año anterior, profesionales de prensa haciendo entrevistas a invitadxs del festival, así como varixs agentes de televisiones visionando las películas “a la carta” en el *East Silver Market*. Se trata de un espacio de visionado individual, con una selección de películas documentales realizadas en el último año en países del Este y el Centro de Europa, que los posibles compradores pueden ver como prefieran (sólo algún fragmento, en el orden que deseen, etc). El catálogo *East Silver* ofrece una clasificación de los filmes por temáticas, por directores y por títulos en inglés e idioma original, incluyendo información técnica de la película, y sobre todo, teléfonos e e-mails de contacto con las empresas productoras y distribuidoras.

A las doce de la noche, tras la última sesión de proyección, me paso por la carpa que el propio festival instala en una calle cercana al *cine Dukla*, que ya está llena de jóvenes tomando cerveza. Veronika también está allí, junto a sus compañerxs de *FAMU*, y también alguno de sus profesores. “Él es el editor de *Koyaanisqatsi*” me dice señalando a su profesor, que baila con ellos de forma desenfadada. Lxs profesionales a quien el festival asigna la acreditación de “industry section” (*commissioning editors*, agentes de las televisiones, representantes de productoras y distribuidoras) también alargan la hora de irse a dormir, pero estxs en espacios más confortables, normalmente bares y restaurantes, a los que el festival les invita para fomentar los lazos comerciales.

Tras una intensa semana dedicada al cine documental, el festival repliega toda su infraestructura, y abandona la tranquila y pequeña ciudad de Jihlava, que ha sido literalmente tomada por el festival. Lxs periodistas montan en los taxis que el festival les proporciona para volver a la rutina de la capital, lxs jóvenes vuelven a portar sus mochilas dirigiéndose a la estación de autobuses, lxs profesionales de la industria son llevadxs al aeropuerto, y lxs trabajadorxs del festival cargan furgonetas con ordenadores y todo el material que han necesitado para el efímero evento. De vuelta en Praga, en la calle *Školská*, las cajas se acumulan ante las oficinas del festival, el *Institut Dokumentárního Filmu* y el mercado *East Silver*<sup>82</sup>. Y es que las tres instituciones comparten piso, situándose puerta con puerta, lo que facilita enormemente su trabajo y colaboración, no sólo durante el festival, sino a lo largo de todo el año.

La conjunción de estas tres instituciones es sin duda una de las claves para que el evento consiga atraer personas de todos los sectores (estudiantes, profesorxs universitarios, profesionales de televisiones extranjeras, ...) y especialmente aquellxs que trabajan o están interesados en el cine documental de Europa Central y del Este. Además, su confluencia con la universidad *FAMU* ha creado una serie de lazos de colaboración y mutua dependencia, que se ha mostrado enormemente fructífera para lxs documentalistas locales.

---

Ante los dos estudios de caso sobre las dinámicas de funcionamiento de los festivales de Tesalónica y Jihlava se nos plantean varias cuestiones. En primer lugar ¿Son realmente fundamentales para el desarrollo, difusión y recepción del cine documental creativo los festivales? ¿Cuál es su papel en la producción de documental en su entorno concreto? ¿y en su concepción de la propia definición del término *documental*? Y en última instancia ¿cómo podemos articular una definición de *festival*, teniendo en cuenta que es un término que alude a prácticas completamente diversas en función de cada contexto concreto?

Éstas son algunas de las preguntas clave a las que se ha enfrentado la creciente línea de investigación dedicada al estudio de festivales, aunque en la mayoría de los casos refiriéndose a

---

<sup>82</sup>También es la sede de *DocAlliance*, el programa de cooperación entre varios festivales europeos del que hablaremos más adelante.

prácticas del cine en general o de la ficción en particular. Estipular el papel de los festivales y su posición en el cine (entendido como práctica cultural en todas sus dimensiones tal y como lo plantea Harbord (2002), en vez de como una suma de objetos culturales) es una cuestión de enorme dificultad y más aún en una práctica que es a la vez social, cultural, económica y ritual.

A continuación intentaremos esbozar una definición de festival basándonos en su operatividad como sistema abierto que opera en un entorno concreto.

## FESTIVALES. EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN

En el *workshop* internacional celebrado en St Andrews gracias a la iniciativa de Dina Iordanova en 2009 se plantearon dos cuestiones fundamentales para abordar esta nueva línea de investigación enmarcada en los estudios cinematográficos. En primer lugar, ¿qué campos debería abarcar el estudio de festivales? Y en segundo lugar ¿cuál es la definición de festival con la que iban a trabajar? (Brown, 2009)<sup>83</sup>.

La dificultad de encontrar una definición para una práctica cultural que tomaba formas tan diversas en distintas partes del globo y asumía al mismo tiempo múltiples funciones (en ocasiones incluso contradictorias) daba cuenta de la importancia de analizar las diversas dimensiones de estos eventos. Las discusiones planteadas durante el *workshop* sin duda apuntaron a lo que más adelante centraría muchas de las publicaciones posteriores, mencionando cuestiones como la importancia de analizar la dimensión espacial y temporal de estos eventos, su carácter ritual y su tendencia hacia la automitologización, la importancia del estudio de su dimensión económica y sus formas de organización y financiación, así como su carácter político y su papel en la conformación de comunidades identitarias.

Todas estas propuestas abrían un interesante campo de investigación en torno a los festivales, pero, sin embargo, no permitían aclarar una definición que les permitiera delimitar las características esenciales de su objeto de estudio. Partiendo de este carácter multidimensional de los festivales y de la dificultad de enumerar una serie de características que permitan acotar su definición, encontramos en las propuestas de Fischer (2009) y De Valck (2007) planteamientos sistémicos que posibilitan, no tanto llegar a una definición inamovible aplicable a todos los festivales, sino más bien partir de un modelo y una terminología que nos permitan analizar la operatividad de todos los eventos que aglutinamos bajo el término *festival*.

La definición de festival que vamos a aplicar en esta investigación se inspira en las propuestas de las teorías de sistemas, situándolos como atractores dentro de una serie de prácticas culturales interrelacionadas. El concepto *atractor* resulta muy útil a la hora de analizar los mecanismos estructurantes de los sistemas complejos, y los atractores pueden entenderse como puntos centrífugos respecto a los cuales se orientan las trayectorias, dinámicas y los comportamientos de los elementos del sistema:

---

<sup>83</sup>El texto recoge las cuestiones planteadas durante el Workshop que se celebró en St. Andrews en abril de 2009.

“Hay diversas clases de posibilidades de *atractividad*. Los elementos del sistema pueden verse atraídos hacia una situación más o menos estable, de equilibrio relativo. Una relación social, una objetivación social, procedimientos, reglas, representaciones, clasificaciones, instituciones, pueden contemplarse desde esta perspectiva.” (...) “El atractor también puede constituirse como un ciclo periódico de repetición sobre el que los elementos giran continuamente” (Ramírez Goicoechea, 2007: 44).

Consideramos que los festivales actúan como atractores tanto por su carácter institucional, como por su repetición periódica. De esta manera influyen en la creación, producción y perdurabilidad en el tiempo del documental creativo, e incluso (como indicábamos anteriormente) en su propia definición.

La capacidad de atraer distintos recursos (celebridades, prensa, público) es precisamente lo que según Fischer (2009) define al festival como sistema abierto. En *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm*, el autor plantea un modelo universal para el análisis del funcionamiento de los festivales de cine basándose en las teorías de sistemas. Siguiendo la propuesta de Katz y Kahn (1978) que enumera las diez características principales que definen los sistemas abiertos, Fischer toma para su modelo las cuatro características que tienen que ver con cómo el sistema (el festival) gestiona los recursos de su entorno: importación de energía, transformación de la energía, exportación de la energía, y el ciclo de operación (la “re-energización” del entorno). Es decir, cómo el festival importa los recursos (películas, directorxs, financiación, promoción, público), los transforma, los vuelve a exportar y así renueva el entorno en el que volverá a operar en su siguiente edición. Como apunta Fischer:

“Such a strategy is congruent with Katz and Kahn’s (1978) positing that the “basic method” of identifying social structures is to “follow the energetic chain of events from the input of energy through its transformation to the point of closure of the cycle” (p. 25), which thus essentially identifies these first four characteristics of an open system as representing the primary components of organisational functionality” (2009:79).

Partimos, por lo tanto, de esta propuesta que entiende los festivales como sistemas abiertos, pero dado el carácter internacional de nuestra investigación, pretendemos abordar una dimensión más amplia de los eventos, situándolos unos en relación con otros como integrantes de una red global, en la que cumplen el papel de nodos o puntos de intersección. De Valck, que defiende esta perspectiva donde los festivales forman un circuito internacional de distribución, recurre al concepto de *sitios de paso* para definir los festivales cinematográficos como elementos integrantes de un circuito. Desde esta perspectiva, los festivales son aquellos nodos de la red imprescindibles para su funcionamiento:

“I argue that film festivals can be seen as obligatory points of passage, because they are events – actors – that have become so important to the production, distribution, and consumption of many films that, without them, an entire network of practices, places, people,

etc. would fall apart. These actors are of vital importance and constitute obligatory stops for the flows in the network" (De Valck, 2007:36).

El concepto de *nodo* (entendido como el punto de intersección donde confluyen los actores del circuito) se ha extendido para el análisis de prácticas socioculturales junto al uso de la metáfora de la *red*. Aquí proponemos el uso del concepto de *nodo* ya que auna todas las dimensiones propuestas anteriormente. El nodo es un atractor, un sistema en sí mismo y un lugar de paso, es decir, el punto de encuentro donde distintas trayectorias de la red se unen. Esta concepción nos permite situar y definir los festivales como elementos fundamentales de una red más amplia, y no sólo como sistemas en sí mismos. Estamos de acuerdo con el modelo de sistema abierto propuesto por Fischer para analizar el funcionamiento y uso de recursos de cada festival, pero consideramos al igual que De Valck que los festivales analizados son además parte de un sistema más amplio formado por una red internacional de festivales e instituciones.

En el siguiente apartado vamos a plantear los festivales de la muestra como sistemas que operan en entornos concretos, enumerando aquellos de mayor repercusión en la mitad este del continente.

## FESTIVALES DE DOCUMENTAL EN EL ESTE DE EUROPA

Para analizar el contexto de creación, producción y distribución en que se ha desarrollado el cine documental de la mitad Este de Europa en los últimos años vamos a tomar como referencia los festivales especializados, ya que los consideramos eventos clave para la creación de redes culturales en torno al cine documental, y nodos fundamentales de la red. Entendemos los festivales como espacios de relación donde interactúan todos los sectores del cine documental (autorxs, productorxs, distribuidorxs, prensa y público) y consideramos que en ellos se forjan alianzas creativas y económicas, y se da visibilidad a una práctica cinematográfica en los márgenes de la distribución masiva (televisión y cines).

A continuación ofrecemos una tabla con los principales festivales especializados en cine documental que operan en la mitad este del continente, donde incluimos, entre otros datos, el año de creación, así como la ciudad donde se celebra. Además, añadimos una lista de festivales que, a pesar de no cumplir los criterios geográficos o temáticos de la muestra, han tenido una repercusión fundamental en el desarrollo del circuito de circulación documental de la región. Se trata de eventos cinematográficos más centrados en el cine de ficción, o festivales especializados en cine documental que se celebran en la mitad occidental de Europa.

Partiendo de su concepción como atractores del cine documental en sus respectivos entornos hemos considerado los siguientes eventos como festivales de mayor repercusión en la región Este de Europa (ordenados por fecha de creación)<sup>84</sup>:

---

<sup>84</sup>Los nombres de los festivales no siempre son los mismos que en sus comienzos. En esta lista aparecen los nombres vigentes en 2009.

Tabla 1: Festivales de documental de mayor repercusión en la región.

	Nombre internacional del Festival <sup>85</sup>	Nombre original	Año 1ªed.	Localidad	Estado
BEL	<b>Belgrade Documentary and Short Film Festival</b>	<i>Beogradski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma</i>	1959 <sup>86</sup>	Belgrado (Beograd) (Београд)	Yugoslavia/Serbia
KRAK	<b>Krakow Film Festival (Documentary, Animated and Short Fiction)</b>	<i>Krakowski Festiwal Filmowy</i>	1961	Cracovia (Kraków)	Polonia
ČADC	<b>Etnofilm</b>	<i>Etnofilm. Medzinárodný festival dokumentárnych filmov</i>	1980	Čadca	Checoslovaquia/República Eslovaca
PLOV	<b>Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Film</b>	<i>Фестивал на българския документален и анимационен филм "Златен ритон"</i>	1991	Plovdiv	Bulgaria
SIBIU	<b>Astra Film Festival</b>	<i>Astra Film Festival</i>	1993	Sibiu	Rumanía
JHLA	<b>Jihlava International Documentary Festival</b>	<i>Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava</i>	1997	Jihlava	República Checa
1001	<b>International 1001 Documentary Film Festival</b>	<i>Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali</i>	1998	Estambul (İstanbul)	Turquía
ATEN	<b>Mediterranean Documentary Film festival</b>	<i>Φεστιβάλ μεσογειακού ντοκιμαντέρ</i>	1998	Atenas (Αθήνα)	Grecia
THES	<b>Images of the 21<sup>st</sup> Century. Thessaloniki Documentary Festival</b>	<i>Εικόνες του 21<sup>ου</sup> Αιώνα. Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης.</i>	1999	Tesalónica (Θεσσαλονίκη)	Grecia
LJUB	<b>Ljubljana International Documentary Film Festival</b>	<i>Festival Dokumentarnega Filma</i>	1999	Ljubljana	Eslovenia
ŠIRO	<b>Mediterranean Festival of Documentary Films</b>	<i>Mediteranski filmski festival</i>	2000	Široki Brijeg	Bosnia-Herzegovina
BUDA	<b>Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival<sup>87</sup></b>	<i>Dialéktus Fesztivál. Európai Dokumentum- és Antropológiai Filmfesztivál</i>	2002	Budapest	Hungría
KOSO	<b>DOKUFEST. International Documentary and Short Film Festival</b>	<i>DOKUFEST. Festivali ndërkombëtar i filmit dokumentar dhe të shkurtë</i>	2002	Prizren	Kosovo
TIR	<b>Tirana International Film Festival</b>		2003	Tirana	Albania
MARI	<b>DokMa. Documentaries in Maribor, international film festival</b>	<i>DokMa. Dokumentarci v Mariboru, mednarodni filmski festival</i>	2003	Maribor	Eslovenia
WAR	<b>Planet Doc Review film festival</b>	<i>Planet Doc Review. Festiwal Filmowy</i>	2004	Varsovia (Warszawa)	Polonia

<sup>85</sup>En catálogos oficiales y páginas web siempre aparece el inglés como lengua internacional, siendo la mayoría de páginas bilingües con dos versiones, una en el idioma oficial del estado en el que se localiza el festival y otra en inglés para el público internacional.

<sup>86</sup>La web oficial del festival afirma que se celebra por primera vez en Belgrado en 1959, aunque algunas fuentes afirman que fue en 1960 (como Dunja Jelenković, investigadora que trabaja en una tesis sobre el *Belgrade Documentary and Short Film Festival* durante la guerra de Yugoslavia).

<sup>87</sup>Según la web oficial, en 2002 el festival *Dialéktus* tenía como subtítulo "*Assembly of Hungarian Ethnographic and Anthropological Films/A magyar néprajzi és antropológiai filmek szemléje*". Estos cambios en el nombre de los festivales en muchos casos se producen a causa de su internacionalización y de los intereses de las entidades financiadoras del evento. En cuanto a e con diéresis de "*Dialéktus*", no se trata de una letra utilizada en húngaro, sino que el signo es puramente decorativo.

	Nombre internacional del Festival	Nombre original	Año 1ªed.	Localidad	Estado
ZAGR	<b>Zagrebdox. International Documentary Film Festival</b>	<i>Zagrebdox. Međunarodni festival dokumentarnog filma</i>	2005	Zagreb	Croacia
MAG7	<b>Magnificent 7. European feature documentary film festival</b>	<i>7 veličanstvenik. Festival evropskog dugometražnog dokumentarnog filma</i>	2005	Belgrado (Beograd) (Београд)	Serbia
STRU	<b>Asterfest. International Film &amp; Video Festival of Southeastern Europe</b>	<i>Меѓународен филмски и бидео фестивал на југоисточна еуропа</i>	2005	Strumica	Macedonia
LEME	<b>Lemesos International Documentary Film Festival</b>	<i>Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Λεμεσού</i>	2006	Lemesos	Chipre
TIM	<b>Documfest. International Documentary Film Festival</b>	<i>Festivalul Internațional de Film Documentar DocumFest</i>	2008	Timișoara	Rumanía
IST	<b>Documentarist</b>	<i>Documentarist (Istanbul Belgesel Günleri)</i>	2008	Estambul (İstanbul)	Turquía
NICO	<b>Nicosia International Documentary Film Festival "Views of the World"</b>	<i>Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Λευκωσίας «όψεις του κόσμου»</i>	2008	Nicosia (Λευκωσία)	Chipre
BDOC	<b>Beldocs. International Feature Documentary Film Festival</b>	<i>Međunarodni festival dugometražnog dokumentarnog filma<sup>88</sup></i>	2009	Belgrado (Beograd) (Београд)	Serbia
KOŠI	<b>Fórum.DOCsk</b>	<i>Fórum.DOCsk</i>	2010	Košice	República Eslovaca
MAKE	<b>Makedox</b>	<i>Makedox</i>	2010	Skopje	Macedonia

A lo largo de este estudio, también mencionaremos otros festivales internacionales conectados a los festivales de la mitad este del continente a través del circuito. Enumeramos a continuación los más relevantes:

KV	<b>Karlovy Vary International Film Festival</b>	<i>Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary</i>	1946	Karlovy Vary	República Checa
LEIP	<b>Dok Leipzig. International Leipzig festival for documentary and animated film</b>	<i>Dok Leipzig. Internationales leipziger festival für dokumentar- und animationsfilm</i>	1955	Leipzig	República Democrática Alemana/ Alemania
NYON	<b>"Visions du réel". Nyon International Documentary Film Festival</b>	<i>Festival International de cinéma "Visions du Réel"</i>	1969	Nyon	Suiza
IDFA	<b>International Documentary Festival Amsterdam</b>	<i>International Documnetary Festival Amsterdam</i>	1988	Amsterdam	Holanda
SARA	<b>Sarajevo Film Festival</b>	<i>Sarajevo Film Festival</i>	1995	Sarajevo	Yugoslavia/ Bosnia-Herzegovina

<sup>88</sup>En la página oficial se utiliza el alfabeto occidental y no el cirílico. En <<http://www.beldocs.rs/>> [última consulta: 16.10.2009].

La enumeración de diversos eventos en un listado, como hemos hecho con los festivales aquí propuestos, esconde tanto las dinámicas internas del festival (como sistema que opera en un entorno concreto donde ha de captar el máximo número de recursos), como las dinámicas globales de interrelación entre festivales y su posicionamiento en el circuito internacional. Dada la naturaleza dinámica del funcionamiento de los festivales y las relaciones que se establecen entre ellos, podemos dar una visión general del papel que han tenido en el circuito en los últimos años, pero sin olvidar su naturaleza cambiante que les lleva a estar en una situación de continuo reposicionamiento, tanto en su entorno cercano, como dentro de la red.

Para analizar la operatividad de los festivales de cine documental en la mitad este del continente europeo proponemos investigar sus formas de importación de recursos (los cuales serán enumerados en el tercer apartado de este capítulo, bajo el título de “actores”), así como los marcos normativos que las condicionan (desarrollados en el apartado “marcos” de este mismo capítulo). Consideramos que los principales recursos a atraer por un festival son las películas, las personas y la financiación; y en cada caso, analizaremos distintas estrategias que los eventos han ido elaborando a lo largo de los últimos años para su importación.

En líneas generales, podemos decir que, en función de su capacidad de atracción de recursos, la mayoría de festivales enumerados tienen éxito en el marco local, gracias a su capacidad de auto-perpetuarse para celebrar futuras ediciones por medio de la importación recursos, especialmente películas y público.

En cuanto a la captación de filmes, predomina el éxito de importación de este recurso gracias a dos estrategias principales: la petición expresa de películas (que normalmente han sido visionadas en otros festivales) o a través de convocatorias de envío de películas.

Esta cuestión ha jugado un papel fundamental en la reciente creación del festival *Documentarist* en Estambul, donde ya existía un festival especializado en documental desde 1998. Según el co-director (junto a Emel Çelebi) de *Documentarist*, Necati Sönmez (que previamente colaboraba con ese festival anterior: el *International 1001 Documentary Festival*), el nuevo festival ha sido creado, entre otros motivos, como reacción a la programación del festival *1001*, cuya estrategia de importación de películas se limitaba a la convocatoria de envíos. Este hecho condicionaba, según Sönmez, la calidad de la programación, dado que las películas más relevantes eran enviadas a otros festivales de mayor prestigio internacional. Sönmez y Çelebi decidieron entonces que la selección del nuevo festival *Documentarist* se basara en la petición de películas, que eran vistas en otros festivales internacionales. En este sentido, el hecho de trabajar como crítico cinematográfico miembro de *FIPRESCI*, le permite a Necati Sönmez viajar a numerosos festivales a lo largo del año, optimizando recursos para obtener las películas para el festival *Documentarist*<sup>89</sup>.

A nivel general hemos visto que la mayoría de eventos de la muestra utilizan ambas estrategias combinadas, consiguiendo las películas tanto de forma activa (tras su visionado en otros festivales), como a través de la recepción.

---

<sup>89</sup>Entrevista personal realizada por la autora (Tesalónica, 18.3.2010; en inglés).



Por otro lado, la atracción de recursos humanos pasa en primer lugar por la captación de públicos, cuya composición varía en función de cada festival, pero que en muchos casos están formados por los propios profesionales del sector. La capacidad de atracción de profesionales es una de las claves para entender la influencia de cada festival tanto en su entorno concreto, como a nivel internacional.

Dado que los festivales de la muestra están dedicados a la producción internacional, además de conseguir importar los recursos básicos para su supervivencia: filmes y público, también han de importar recursos humanos a través de la invitación de documentalistas y profesionales de otros países. Aquí entra en juego la cuestión de la nacionalidad y el papel del estado, pero sobre todo el carácter comercial del evento.

En la mayoría de los casos los festivales actúan como atractores del “cine nacional” dentro de cada estado gracias a la programación de secciones específicas dedicadas al cine de su país. Esto facilita la asistencia de documentalistas locales ante la posibilidad de obtención de premios y de entrar en contacto con profesionales del sector, así como de comparar su obra con la del resto de directorxs.

En cuanto a lxs profesionales provenientes del extranjero, la dimensión económica del festival juega un papel crucial para su atracción, y son precisamente los festivales que han incorporado eventos comerciales a sus programas los que consiguen una mayor repercusión internacional. Una vez identificados los distintos festivales que se celebran en el este del continente europeo a día de hoy, vemos que las jerarquías (siempre cambiantes) que se establecen entre ellos en la red internacional de festivales están estrechamente relacionadas con su dimensión comercial. Es decir, la celebración de *workshops* y mercados de documental funciona como atractor de profesionales de la industria, que gracias a estos eventos paralelos pueden optimizar al máximo el beneficio que obtienen por su desplazamiento al festival (sobre todo porque en la mayoría de los casos es el festival el que cubre los gastos de desplazamiento y alojamiento, así como la disposición de películas e información de contacto con directorxs y productorxs). Este es el caso de Tesalónica y Jihlava (aunque también en cierta medida de Cracovia) y es por eso que si analizamos su posición más allá de sus entornos concretos (en el marco de sus respectivos países) veremos que ocupan un lugar privilegiado en la red internacional de festivales de la región.

En lo que respecta a la financiación, los cambios en los mecanismos de gestión de la cultura que se han producido tanto en el periodo posterior a 1989, como a raíz de la actual crisis financiera internacional, nos dan las claves para analizar las estrategias de importación de recursos económicos necesarios para gestionar los festivales y asegurar su continuidad. En la muestra analizada se da una combinación de estrategias de financiación pública y privada, en porcentajes que difieren mucho de un festival a otro.

Desde las instituciones públicas el papel de distintos gobiernos estatales, regionales y municipales, así como embajadas e institutos culturales en el extranjero tienen un papel fundamental en la financiación de los festivales, además del programa MEDIA de la Unión Europea, que ha sido

clave en la incorporación de actividades comerciales en el circuito. Además, en la mayoría de los casos se suma la financiación de patrocinadores privados, entre los que encontramos empresas privadas de distintos sectores, y también nuevos agentes que conforman lo que se ha dado a llamar el “tercer sector”, formado por organizaciones o asociaciones que se dedican a diversas actividades (normalmente vinculadas a la defensa de derechos humanos, medio ambiente, etc) y que han pasado a tener un papel determinante en la gestión de la cultura en los últimos años.

Todas estas formas de importación de recursos, apenas esbozadas en este primer apartado, serán desarrolladas en los siguientes capítulos, donde analizaremos las dinámicas de cooperación y competitividad establecidas en el circuito (capítulo 2), así como las distintas agendas (temporal, espacial, política, económica, cultural y ritual) que los festivales han de manejar y compaginar en un equilibrio siempre inestable.

## EL FESTIVAL COMO SISTEMA

Si retomamos varias de las cuestiones planteadas en los dos estudios etnográficos planteados al inicio de esta sección vemos la utilidad de entender los festivales como sistemas abiertos dependientes de la importación de recursos. Por un lado, hemos reflexionado sobre las dudas en torno al papel del festival de Tesalónica como nodo fundamental para el cine documental, y por otro, hemos observado el claro éxito del festival de Jihlava para atraer a casi todos los agentes que modelan esta práctica cinematográfica, no sólo a nivel de la República Checa, sino también a nivel regional (Europa Central y del Este). nos dan las claves para esbozar una definición de festival, y nos plantean, así mismo, el desafío que supone intentar analizar su papel para una cultura cinematográfica concreta.

Ante las problemáticas planteadas sobre el papel del festival como nodo proponemos las siguientes tesis preliminares:

En primer lugar, si queremos analizar un festival como sistema abierto, es necesario concebirlo con su entorno (del que es causa y consecuencia), viendo cómo el festival modela el cine documental que se está realizando y cómo los agentes del documental modelan al propio festival. Por lo tanto, consideramos que cada festival ha de ser analizado en sus propios términos, intentando ahondar en los distintos agentes y discursos que se establecen en el marco de su contexto cultural concreto (y por lo tanto, en un marco lingüístico determinado).

En segundo lugar, vemos que los dos casos planteados (Tesalónica y Jihlava) ponen sobre la mesa la cuestión de la definición del término *documental* en cada entorno cultural y profesional concretos. El concepto *documental creativo* o *documental* sin más, puede ser concebido en Tesalónica como instrumento sociológico y de análisis informativo, en función de los discursos que los actores de la red le asignan a esta práctica (siendo el director y programadores del festival los que más poder tienen en esa asignación, aunque desde otras áreas del sector, como la académica, se articulen discursos discordantes). En el caso de Jihlava, al haber más consenso, la definición de

documental no parece estar tanto en el centro del debate sobre el festival, y sin embargo sí determinadas estéticas promovidas desde la universidad *FAMU*.

En tercer lugar, cuando intentamos establecer una lista de los eventos de mayor repercusión, vemos que los festivales son soluciones similares a la distribución del cine documental, pero cumplen funciones muy diferentes a nivel local y global, y por este motivo es difícil equipararlos y/o ponerlos al mismo nivel. Precisamente una de las diez características de los sistemas abiertos enumeradas por Katz y Kahn que Fischer no aplica a su modelo de análisis de festivales es lo que los autores denominan “Equifinality”: la habilidad de un sistema de alcanzar el mismo resultado final partiendo de distintas condiciones internas, y a través de distintos caminos” (Katz y Kahn, 1978:30 en Fischer, 2009:252)<sup>90</sup>.

En cuarto lugar, vemos que la atracción de recursos es un elemento clave para analizar la operatividad y repercusión de los festivales. Consideramos que el análisis de sus estrategias de importación de recursos (películas, personas (público y profesionales) y financiación.) es fundamental para entender su funcionamiento, así como su repercusión internacional, siendo la organización de eventos comerciales paralelos determinante para la atracción de profesionales extranjeros.

En la siguiente sección ahondaremos en esta dimensión internacional de los festivales como nodos de una red global de circulación de filmes, personas e información especializada.

---

<sup>90</sup>Fischer plantea precisamente esta característica de los sistemas abiertos, la “equifinality”, como útil para el desarrollo de futuras investigaciones, especialmente aquellas que permitan una comparativa de festivales similares en distintos países, que permitiría analizar la naturaleza de la operatividad de cada festival concreto y subrayar la importancia de cómo cada contexto en que opera un festival puede impedir o beneficiar la importación de recursos (Fischer, 2009:253).



## 1.2. REDES: EL CIRCUITO INTERNACIONAL

### *Peter Kerekeš. Un cineasta en el circuito*<sup>91</sup>

Año 2003, Peter Kerekeš<sup>92</sup> finaliza su largometraje *66 seasons/66 sezón* para el que ya ha conseguido financiación a través de una pequeña ayuda del ministerio de cultura eslovaco, la colaboración de la televisión pública checa (permitiendo el uso de sus laboratorios) y una vieja cámara de 16mm de la televisión estatal eslovaca. El autor piensa en una audiencia potencial formada por el público de los Cine-clubs y la televisión locales<sup>93</sup>, pero gracias a la red internacional de festivales verá como su película consigue entrar en un circuito de distribución global que no sólo le permitirá recuperar el dinero invertido y obtener beneficios, sino que le dará la oportunidad de viajar a diversos eventos donde el contacto con profesionales del sector afianzará su posición como autor de documental creativo en el marco de la producción contemporánea.



*66 seasons* (dir.: Peter Kerekeš)



*Cooking History* (dir.: Peter Kerekeš)

La película, *66 seasons*, propone una revisión histórica de la Segunda Guerra Mundial en Centroeuropa a través de las memorias de varixs habitantes de la ciudad natal del director: Košice, situada en el centro de Eslovaquia. La originalidad del filme radica en su puesta en escena, localizando todo el rodaje dentro de la piscina de la ciudad, donde cada personaje busca su alter-ego contemporáneo para que represente su papel en los años cuarenta, incluyendo un actor de sorprendente parecido a Hitler que se pasea por la piscina ante la perplejidad de sus visitantes.

Una vez terminada la película, el autor decide enviarla a cuantos festivales conoce, sin una estrategia concreta. *66 seasons* será mostrada por primera vez en un festival internacional en Atenas, y conseguirá su primer reconocimiento en el *Festival Internacional de Jihlava* en octubre de 2003, con el premio *ex aequo* “al mejor filme documental centro-europeo”.

<sup>91</sup>Estudio de caso basado en la entrevista realizada por la autora a Peter Kerekeš a través del programa Skype (conversación de voz) (Bilbao-Bratislava, 29.4.2011; en inglés); una entrevista informal durante el *Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival* 2009 (Budapest, 6.3.2009) y el trabajo de campo llevado a cabo en las ediciones 2008 y 2009 del *Jihlava International Documentary Film Festival* (República Checa), con referencias a una visita a Bratislava (República Eslovaca) en marzo de 2009.

<sup>92</sup>El director trabaja como profesor de documental en la Escuela de cine VŠMU de Bratislava desde 1999, que es también el lugar donde estudió, tras un intento fallido de entrar en FAMU.

<sup>93</sup>El documental fue emitido en la Televisión Eslovaca en franjas horarias de poca relevancia: el sábado a las 13:30 y el lunes tras la media noche.

A partir de ahí, el documental, de pretensión completamente local, empieza a tener éxito en el circuito internacional de festivales, y es proyectado en eventos de todo el mundo, recibiendo numerosos premios. Kerekeš será invitado a varios festivales del extranjero para presenciar la recepción de su trabajo en públicos de diversos países, muchos de ellos en el continente europeo.

Es noviembre de 2003 y *66 seasons* compite en la sección internacional de *IDFA* (*International Documentary Film Festival Amsterdam*), referente para el cine documental en toda Europa. La película también está en el catálogo de filmes en venta para profesionales: *Docs for Sale 2003* (mercado organizado por *IDFA* para profesionales del sector, disponible durante los días de celebración del festival) y Kerekeš encuentra un mensaje de Heino Deckert en su buzón del mercado. Al parecer *66 seasons* tiene potencial internacional, y el representante de la empresa *Deckert Distribution* con sede en Alemania le ofrece un contrato de distribución para las televisiones europeas. Kerekeš acepta y su película es emitida en varias televisiones de Europa y Canadá.

Los ingresos por emisión en televisión cubren con creces los gastos de producción de la película, y Kerekeš puede pagar a los amigos que contribuyeron a la realización de su película. La distribución televisiva ha sido un éxito, pero el director eslovaco, que ha asistido a diversas proyecciones en pantalla grande en varios festivales internacionales, sueña con ver su película en las salas cinematográficas. Deckert no tarda en intentar disuadirle “la distribución cinematográfica en Europa implica un montón de burocracia, búsqueda de financiación, y no reporta nada de dinero. Sólo sirve para satisfacer el ego del director”. Kerekeš no desiste: “como soy director, y tenía que satisfacer mi ego, yo quería ver mi película en el cine”. Sin la ayuda del distribuidor alemán, el director se centra en su contexto más cercano y contacta con la *Asociación eslovaca de Cine-clubs*, que gestiona varias salas de arte y ensayo. Según cuenta Kerekeš, en la República Eslovaca todas las universidades tienen un cine, con proyectores de hace cincuenta años, por lo que ha de transferir su película a 35 mm, para poderla proyectar ante un público potencial formado por estudiantes.

A pesar de la escasa rentabilidad de la aventura (según Kerekeš lo máximo que recauda una ficción en Eslovaquia son 500.000 € y 10.000 € si se trata de un documental), la experiencia sienta un precedente, e inspira a sus colegas eslovacos (como Marco Šcop) a probar la distribución cinematográfica. En marzo de 2009 paseo por el centro de Bratislava y un cartel publicitario del centro de la ciudad anuncia el estreno en salas de *Las playas de Agnès* de Agnès Varda<sup>94</sup>. La presencia de documentales de creación en salas, aunque muy minoritaria, parece ir haciéndose un hueco en la cartelera.

---

<sup>94</sup>Precisamente esta película había sido proyectada como cierre de la gala de premios del *Jihlava International Documentary Film Festival* en octubre de 2008.

En 2004, año siguiente del estreno de *66 seasons*, la película *Czech Dream* (Český Sen, Vít Klusak y Filip Remunda, 2004, CZ)<sup>95</sup> consigue un notable reconocimiento internacional en el circuito internacional de festivales, y también contratos de distribución en salas cinematográficas de varios países (incluidas las estadounidenses). Ese mismo año Michael Moore recibía la *Palma de Oro* en el *Festival de Cannes* generando enormes controversias.

Galardonados “en casa” con el premio del público y el mejor documental checo *ex aequo* en 2004 del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*, los directores de *Czech Dream*, todavía estudiantes de la prestigiosa universidad FAMU, recorrerán el circuito internacional de festivales (participando en *workshops* y *pitching forums*) y el año siguiente formarán parte del jurado del festival de Jihlava.

Mientras, el documental de Kerekeš (en muchos casos, acompañado por su autor) seguirá su trayectoria por diversos festivales de todo el mundo, siendo proyectado en 2004 en los festivales de *Pilsen*, *One World*, *Zlín* (todos ellos en República Checa) y *DocAviv* en Israel, donde gana el premio al mejor documental<sup>96</sup>.

Es octubre de 2008 y la pequeña localidad de Jihlava vuelve a acoger a Kerekeš. Cinco años después de que *66 seasons* comenzara su periplo en el circuito de festivales, su nuevo proyecto *Cooking History/Ako sa varia dejiny* está casi finalizado. Kerekeš ha estado viajando por la red internacional de festivales en los últimos años para conseguir financiación y promocionar su película. Tras su presentación, a finales de junio de 2007, en la iniciativa de promoción del cine de la región: *Docu Talents from the East* durante el *Festival Internacional de Karlovy Vary* (República Checa)<sup>97</sup>, ahora repite su presentación en Jihlava, en el *European Documentary Film Panel*<sup>98</sup> donde ofrece un adelanto de lo que será su película.

Marzo de 2009. Kerekeš asiste al *Festival Dialëktus* de Budapest en el que participa de jurado. El director es originario de la región oriental de la República Eslovaca, y habla húngaro y eslovaco. Después de un mes en Budapest, y tras la presentación en húngaro de Kerekeš en el festival *Dialëktus* me doy cuenta de que no sólo el autor es bilingüe, sino que la película también lo es. La naturalidad del cambio de idiomas en Centroeuropa, escondida en el circuito internacional de festivales tras los subtítulos en inglés, se hace ahora más patente y vemos cómo la historia del continente se resume en el microcosmos que representa la piscina de su pueblo natal.

<sup>95</sup>En la sección 3.4 del capítulo 3 haremos una descripción del recorrido de esta película como introducción al estudio de la dimensión económica de los festivales (a partir de la pág.293).

<sup>96</sup>La película ha sido mostrada en muchos otros festivales, entre ellos el BAFICI de Buenos Aires, donde fue proyectada junto a *Cooking History* en abril de 2010.

<sup>97</sup>Evento organizado por el IDF y el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* para aprovechar la presencia de representantes de la industria cinematográfica en el festival de mayor relevancia internacional de República Checa: *Karlovy Vary International Film Festival*, cuya acreditación de clase A asignada por la FIAPF sirve de atractor de varios sectores de la industria.

<sup>98</sup>Que tuvo lugar el domingo 26 de octubre de 2008 en el cine Dukla-Edison de 16 a 19:30. Vídeo disponible online en: <[www.youtube.com/watch?v=d52\\_oTjJMcM](http://www.youtube.com/watch?v=d52_oTjJMcM)> [última consulta: 13.4.2012].

Tras la proyección, le pregunto a Kerekeš sobre el funcionamiento en el circuito internacional de festivales de su nueva película *Cooking History*. El director me responde que aún no sabe cual será su trayectoria, ya que el filme, recién acabado, apenas ha comenzado su periplo en la red internacional. Esta vez, a diferencia que con *66 seasons*, Kerekeš ha decidido asignar la estrategia de envío a festivales a la distribuidora *Taskovski Films Ltd.* y aún le queda por ver si su decisión será o no un acierto. Al contrario que con su anterior película, en este caso fue Kerekeš quien se dirigió a la distribuidora, que a diferencia de *Deckert Distribution* sí apuesta por la exhibición en salas, como demostró con en el caso de *Czech Dream*.

Con la experiencia de su trabajo previo en el circuito, Irena Taskovski (que también estudió en FAMU) gestiona la circulación de la película aplicando sus conocimientos adquiridos a lo largo de varios años colaborando con los festivales. Es así como Kerekeš descubre que es posible pedir tarifas de emisión a los festivales por cada proyección de la película, y que la red de festivales puede gestionarse como un sistema de promoción, para el cual ha de diseñarse una estrategia.

La participación en *workshops* internacionales forma parte de esa estrategia, pero *Cooking History* no es aceptada por el *Berlinale Talent Campus*, elegido por Kerekeš y Taskovski para enviar su proyecto. Aún sin el acompañamiento de los talleres de creación internacionales, Kerekeš finaliza su película a principios de 2009. Falta aún medio año para la celebración del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*, y el autor no quiere esperar, así que decide que el estreno de su película se haga en Suiza, en el Festival *Visions du réel* que se celebra en Nyon desde 1969. A partir de ahí comenzará su circulación por festivales especializados, recibiendo varios premios.

El largometraje documental *Cooking History* explora el pasado bélico del continente europeo a través del testimonio de los cocineros militares que sirvieron en algunas de las guerras que han asolado Europa en el siglo XX. De nuevo la originalidad del filme recae en la puesta en escena, con surrealistas recreaciones de los espacios donde cocina cada uno de los personajes, mientras la conexión entre la guerra, la muerte y la cocina se va hilando entre las imágenes de la carne, la sangre y el recuerdo.

En su recorrido por los festivales, el filme recibirá varios premios, como el premio especial del jurado en el festival *Hot Docs* (Toronto, Canadá) en mayo de 2009, la nominación al *Prix Arte 2009* (*European Film Awards* de la *European Film Academy*)<sup>99</sup>, el *Wiener Filmpreis* al mejor

<sup>99</sup>La presentación oficial de las nominaciones de la European Film Academy y el canal de televisión ARTE se celebró en la ciudad de Vilnius (22.12.2009, Lituania). Los miembros del jurado fueron: Nino Kirtadzé, Franz Grabner, Viktor Kossakovsky. Las diez películas seleccionadas fueron: *Les Plages d'Agnès* (Agnès Varda, FR), *Below sea level* (Gianfranco Rosi; IT,US), *Burma VJ* (Anders Østergaard; DK), *Cooking history* (Peter Kerekeš, SK/AT/CZ), *The damned of the sea* (Jawad Rhalib, BE), *Defamation* (Yoav Shamir, DK), *The heart of Jenin* (Leon Geller & Marcus Vetter, GE), *Pianomania* (Lilian Franck & Robert Cibis, GE/AT), *The sound of insects - record of a mummy* (ganadora) (Peter Liechti, CH), *The woman with the 5 elephants* (Vadim Jendreyko, CH/GE). La entrega de premios se celebró el 12.12.2009 en Bochum (Alemania).  
Fuente: <http://www.europeanfilmacademy.org/2009/10/08/efa-documentary-2009-prix-arte-nominations-and-jury-members/> [última consulta: 30.6.2011].



documental en *la Viennale* en octubre de 2009 (al que optaba gracias a que el filme es una coproducción austriaca), el premio *FIPRESCI*<sup>100</sup> de la crítica cinematográfica en *Dok Leipzig* (también en octubre de 2009)<sup>101</sup>, así como el *Gold Hugo* al mejor documental en el *Chicago International Film Festival* en octubre de 2009.

Los contactos que Kerekeš ha ido estableciendo en el circuito gracias a su anterior película, así como la financiación y promoción de *Cooking History* (llevadas a cabo en los propios festivales) le han permitido situarse en un lugar privilegiado para dar visibilidad a su obra y colaborar con empresas de otros países, lo que amplía sus posibilidades de ganar premios y utilizar los festivales como espacios de distribución de su película.

Tras un intenso año de circular por los festivales, ese mismo invierno, Kerekeš vuelve al *Festival Internacional de Documental de Jihlava* para ofrecer una proyección muy especial. En lugar de incluir su película en la programación oficial del festival, presenta una proyección “privada” en el salón de uno de los vecinos de la localidad. Se trata de una de las imaginativas iniciativas del festival ante la limitación de espacios de proyección tras el cierre de uno de los cines donde se celebraban las proyecciones. Frente al selecto número de asistentes (que han conseguido la plaza mandando cuanto antes un sms al festival) Kerekeš no sólo presenta la película, sino que además cocina para el público. Los medios de comunicación checos no tardarán en recoger la llamativa anécdota, ayudando así a promocionar la película.

En 2010 *Cooking History*, que ya ha cerrado contratos de distribución con empresas de varios países, da sus últimos coletazos en el circuito de festivales<sup>102</sup>, ganando en marzo el premio al mejor documental en el *Sofia International Film Festival* (Bulgaria) y participando en la primera edición de *Doc.sk*, el primer festival dedicado al documental en el marco de la República Eslovaca (después del *Festival de cine etnográfico de Čadca*<sup>103</sup>). El *Festival Doc.sk* se celebra en abril de 2010 en Košice (pueblo natal de Kerekeš, y lugar de rodaje de la película *66 seasons*). El director colabora de esta manera con el recién nacido evento, que aunque un tanto “amateur”, consigue celebrar su segunda edición al año siguiente.

El camino emprendido por Kerekeš en 2003 con *66 seasons* nos da las claves para entender la evolución de la distribución cinematográfica del cine documental en el contexto eslovaco en los últimos años, y la trayectoria de su posterior trabajo *Cooking History* nos permite comprender los distintos modos de gestión del circuito de festivales en el contexto internacional contemporáneo para la promoción y exhibición del cine documental.

---

<sup>100</sup>De la asociación internacional de críticos de cine.

<sup>101</sup>Se trata de la 52ª edición del festival, que se celebró del 26 de octubre al 1 de noviembre de 2009, coincidiendo en fechas con el de Jihlava.

<sup>102</sup>Hay que tener en cuenta que en la mayoría de festivales es requisito indispensable para entrar a concurso que la película haya sido producida en el año anterior.

<sup>103</sup>Según Kerekeš, este festival tenía bastante relevancia durante la época comunista como espacio de relativa libertad para la proyección de filmes evitando la censura gubernamental, pero a día de hoy ha perdido su importancia y se encuentra algo enquistado.

El seguimiento del recorrido de las películas de Peter Kerekeš por el circuito internacional de festivales nos sirve para plantear una serie de cuestiones sobre el papel de estos eventos en marcos culturales más amplios, situándolos unos en relación con otros. En primer lugar ¿Estamos ante una red de circulación de filmes, de ideas, de personas? ¿cómo circulan las películas? ¿cómo y cuándo circulan las personas? ¿y aquellas que trabajan en los festivales? ¿Se trata realmente de un circuito? Y en ese caso ¿podemos decir que es un circuito de exhibición, de distribución, o incluso de producción? ¿En qué momento un festival pasa a formar parte de la red?

La pertinencia de considerar la red internacional de festivales como un circuito de distribución alternativo a Hollywood (De Valck, 2007) o simplemente una red de exhibición (Iordanova, 2009) o incluso, una plataforma de promoción, son algunas de las cuestiones que están suscitando debate dentro de la nueva línea de investigación de festivales. Estas concepciones abordan el estudio de festivales más allá del análisis de su operatividad individual, para colocarlo en el contexto de la economía global de circulación cinematográfica.

A continuación exploraremos distintas formas de definir los festivales desde esta perspectiva, entendiéndolos como sitios de paso de la red internacional de circulación cinematográfica.

## EL FESTIVAL COMO SITIO DE PASO

En el apartado anterior planteábamos la definición de festival como sistema abierto analizando su funcionamiento en un entorno determinado, pero apuntábamos a la necesidad de entenderlo también en relación con otra serie de eventos que lo sitúan como elemento que conforma una red internacional de circulación cinematográfica. A continuación buscaremos una definición que integre esta dimensión global desde la que abordamos nuestro objeto de estudio.

En su análisis de las múltiples dimensiones del término *festival* De Valck (2007) aludía al concepto de *sitios de paso*, inspirándose en tres enfoques teóricos: el de las Teorías del Actor-Red (Callon, John Law o Latour) y los “sitios de paso obligatorio”, el estudio antropológico del ritual (a través del concepto de *ritos de paso* de Van Gennep y Turner) y la reflexión sobre la dimensión espacial de los festivales en el marco de la economía global (Stringer, 2001) usando el concepto de *espacio de flujos*<sup>104</sup> de Castells.

Los *sitios de paso obligatorio* implican que los festivales sean considerados, de entre los actores que conforman la red, como los más poderosos, tomando el papel de nodos. Esto hace que la existencia misma de la red dependa de la existencia de estos actores (De Valck, 2007:36).

En segundo lugar, tenemos la dimensión experiencial del festival como rito de paso para filmes y cineastas donde las normas del mercado se suspenden. Así el festival se convierte en un espacio donde representar varios rituales (como la presentación de *premières* en alfombra roja) o actos simbólicos (como la entrega de premios) que ayudan a posicionar en el panorama cultural

---

<sup>104</sup>Space of flows.

cinematográfico tanto los filmes como a los propios cineastas, añadiéndoles valor<sup>105</sup> según van viajando por el circuito (De Valck, 2007:37).

En tercer lugar está la necesidad de entender los festivales no como una suma de eventos al mismo nivel, sino como una red interconectada donde existen relaciones de poder y jerarquías. El concepto de *global space economy* aplicado por Stringer (2001) al análisis de festivales ofrece un marco para analizar la dimensión global y a la vez local de estos eventos. En este mismo marco se posiciona la idea del “espacio de flujos” acuñada por Castells, que ofrece un modelo para entender cómo los festivales actúan de mediadores en las redes globales de circulación cultural, entendiéndolos como nodos estratégicos accesibles sólo a las élites que los utilizan para transferir sus intereses a las macro-redes globales de circulación cultural (De Valck, 2007:41 y 135).

Teniendo en cuenta estas aproximaciones teóricas, y tal y como planteábamos en el apartado anterior, utilizaremos aquí una definición de “festival” que va más allá de su condición de sistema abierto que gestiona los recursos de su entorno, para concebirlo además como nodo de una red global de circulación cultural. La dimensión internacional de este estudio hace pertinente este enfoque y nos va a permitir analizar cuestiones que trascienden la propia organización del evento, como su carácter de sitio de paso obligatorio para obtener legitimidad cultural dentro de la práctica documental, su función de espacio ritual por donde han de pasar los actores de la red, o su posicionamiento en la jerarquía internacional de festivales.

A continuación haremos una revisión histórica para reconstruir el proceso de aparición de los festivales especializados en documental en la mitad Este del continente, hasta convertirse en una red internacional de circulación de filmes.

## EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CIRCUITO DE FESTIVALES

El circuito internacional de festivales especializados en cine documental ha ido desarrollándose desde la aparición de los primeros eventos en los años cincuenta, hasta la proliferación este tipo de festivales a partir de 1990. Como veremos a continuación, incluimos aquí, no sólo los festivales localizados en el este del continente, sino también aquellos situados en otras partes del globo, que, sin embargo, forman parte de la red por su enorme influencia en el desarrollo tanto del cine documental realizado en/sobre la mitad este de Europa, como en la creación y evolución de los festivales de dicha región. Por este motivo incluimos referencias a festivales como *IDFA* (Ámsterdam, Holanda) o *DokLeipzig* (Alemania) como sitios de paso de la red. Esta decisión tiene que ver con nuestra posición teórica que se desmarca de la perspectiva de los “cines nacionales” para centrarse en el análisis de redes socioculturales.

Entre los festivales especializados en cine documental que se celebran en la mitad Este del continente europeo, encontramos tres tipos de eventos en función de su antigüedad y posición en la red: un primer modelo especializado en cortometraje surgido a finales de los años cincuenta como

---

<sup>105</sup> Aquí la autora aplica el concepto de *valor añadido* de Bourdieu.

alternativa a los festivales de cine de ficción de referencia a nivel nacional; un segundo tipo surgido a partir de 1968, y basado en la iniciativa privada (estos modelos han ido incorporando prácticas comerciales a sus actividades, erigiéndose como referentes internacionales para otros festivales); y un tercer tipo, inspirado en este modelo anterior, surgido a partir de los años noventa en un periodo de proliferación de festivales en toda la región, en un periodo de desarrollo del tercer sector, surgido tras la caída de los sistemas comunistas de planificación central (cambios que también se produjeron en los países de Europa occidental en un periodo de cambio del papel del estado en los modos de financiación y gestión de la cultura).

En primer lugar, están los herederos del modelo estatal de los festivales creados tras la Segunda Guerra Mundial: Belgrado (*Belgrade Documentary and Short Film Festival*) creado en 1959 y Cracovia (*Krakow Film Festival. Documentary, Animated and Short Fiction*) creado en 1961.

Siguiendo este modelo, en el mismo período aparecen otros eventos que, a pesar de no estar localizados en territorios de Europa del este, tendrán un papel fundamental en la difusión del cine de esta región, ya sea a través de programaciones especiales, tendencias en la selección de filmes, o invitación de cineastas y miembros del jurado (preferentemente de países de la órbita soviética), lo que evidencia su papel de puente cultural en el período de aislamiento de la Guerra Fría<sup>106</sup>. Entre ellos encontramos los festivales de Oberhausen (*International Short Film Festival Oberhausen*)<sup>107</sup> creado en 1954 y Leipzig (*Leipzig Festival for Documentary and Animated Film*) creado en 1955. Como indica Kosanović (1995), a partir de los años sesenta y setenta, estos festivales tuvieron especial importancia para el cine croata. Según el autor, varios integrantes de la escuela documental de Belgrado (creada alrededor de la compañía *Dunav Film*) recibieron premios en Oberhausen y Leipzig durante los años sesenta, legitimando así su posición como cineastas tanto en el extranjero como dentro de sus fronteras<sup>108</sup>.

En este primer período, los festivales especializados en documental se crean en oposición a los festivales de ficción ya asentados como *La Mostra* de Venecia (creada en 1932), *Cannes* (creado en 1946) o *La Berlinale* (creada en 1951), aglutinando los “géneros menores” alternativos a la ficción (documental, cortometraje y cine experimental). Es precisamente en 1951 durante el *Festival de cine de Berlín* cuando la FIAPF (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*) decidió controlar la proliferación de festivales, estableciendo un sistema de acreditaciones. Como apunta De Valck:

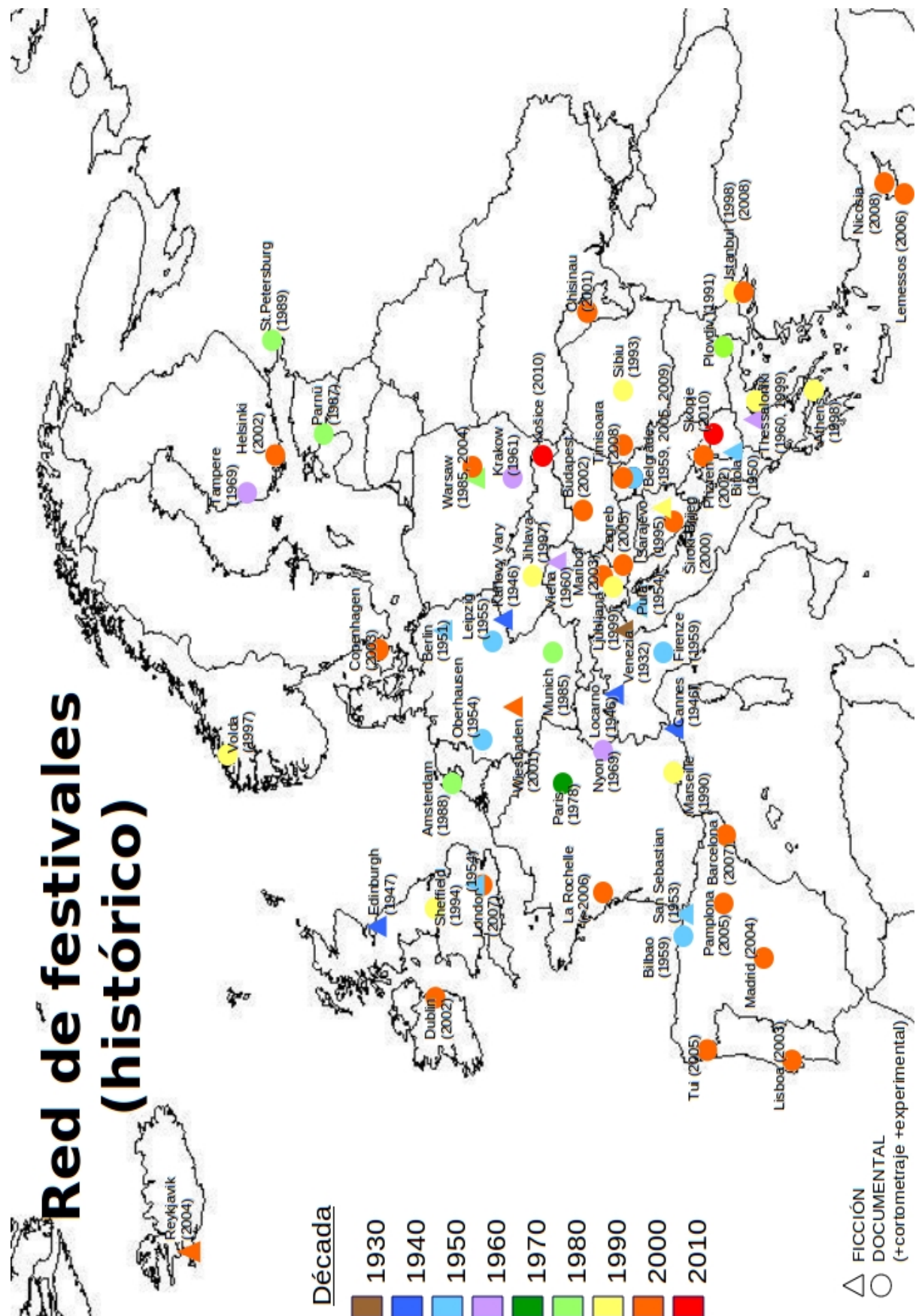
“The FIAPF (founded in 1933) decided during the Berlin film festival of 1951 that the boom in national and regional film festivals had to be channeled to prevent festival (award) inflation. Cannes and Venice received immediate FIAPF accreditation. Berlin followed in 1956. Over the years, the FIAPF system of classification was expanded to include more festivals and different categories” (2007:41).

<sup>106</sup>Ver Karl (2007) Y Fehrenbach (1995).

<sup>107</sup>Para una revisión histórica que conmemora el 50 aniversario del festival de Oberhausen ver Behnken (2004). Sobre el mismo festival, ver también Holloway y Holloway (1979).

<sup>108</sup>Kosanović enumera varios filmes que consiguieron reconocimiento internacional: “These were, above all, the films directed by Krsto Skanata, Vladan Slijepcevic, Stjepan Zaninovic, Mica Milosevic, Nikola Jovicevic and Aleksandar Ilic. A special place belongs to the cameraman and director Petar Lalovic, whose films about nature won significant international awards” (1995).

### Mapa 1: Red de festivales (histórico)



Durante esta primera época, los referentes para la ficción en la región analizada (que en la mayoría de los casos no formaban parte del “panorama internacional”, sino que eran referencias sólo en el marco de sus respectivos estados) son *Karlovy Vary International Film Festival* (República Checa, creado en 1946), *Manaki Brothers. International Cinematographers' Film Festival* (Bitola, Macedonia, creado en 1950), *Pula Film Festival* (en Yugoslavia, Croacia, creado en 1954) y *Thessaloniki International Film Festival* (Grecia; creado en 1960)<sup>109</sup>.

Como apuntábamos anteriormente, muchos de los festivales de cine documental se crean como alternativa a los principales festivales de ficción, especializándose en piezas de menor duración. Este es el caso del festival de Belgrado, originado en 1959 como escisión del festival de Pula, denominado *Festival jugoslovenskog filma*. Dicho evento, creado como escaparate del cine yugoslavo, no daba especial relevancia a los “géneros menores”, por lo que en 1959 se decidió la creación de otro festival dedicado exclusivamente a documentales y cortometrajes en Belgrado: el *Jugoslovenski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma*<sup>110</sup>.

En otros casos, los festivales de cortometraje fueron creados como plataforma estatal de promoción del cine nacional. Este es el caso del festival de Cracovia, creado como un festival nacional de cortos en 1961, para tres años después sumarle otro evento de competición internacional. Tras un período de desaparición del festival nacional por la caída de la producción polaca tras 1989, en 2001 ambos eventos pasaron a conformar el *Krakow Film Festival*. Además, en 2007 se creará una nueva competición para largometrajes documentales<sup>111</sup>, lo que amplía la visibilidad de esta práctica en el festival.

Un tercer evento que tendrá una influencia fundamental en la distribución de filmes documentales de los países de la órbita soviética hacia Suiza, Alemania o Francia durante la Guerra Fría es Nyon (*Visions du Réel* -originalmente *Nyon International Documentary Film Festival*-, en Suiza), cuya primera edición tuvo lugar en 1969. Como vemos, este último se crea en un período posterior, tras Mayo del 68 en París (así como otros levantamientos a nivel internacional como la Primavera de Praga) que inspirarían la voluntad de “puente cultural” de sus fundadorxs<sup>112</sup>. En el panorama internacional, Mayo del 68 marcó un cambio estructural en las características del circuito de festivales. Esta fecha dio paso a una transformación del formato inicial de estos eventos concebidos como muestras del cine nacional controladas por el estado, hacia un nuevo modelo de eventos organizados independientemente, que funcionarán tanto de protectores del arte cinematográfico, como de enlaces con la industria del cine (De Valck, 2007:19).

Los años setenta y ochenta supusieron un período de asentamiento de estos eventos, y apenas fueron testigos de la aparición de nuevos festivales. En la parte occidental del continente

<sup>109</sup>Durante sus siete primeros años de vida se denominó “semana del cine griego” (Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου) y programaba exclusivamente cine griego (entendido en relación con la identidad nacional, que incluía a directorxs de origen griego residentes en otros países o temáticas relacionadas con la identidad griega).

<sup>110</sup>En <<http://www.kratkimetar.rs/2009/en/istorijat.html>> [última consulta: 16.10.2009].

<sup>111</sup>En <[http://www.kff.com.pl/en/festival/about\\_festival](http://www.kff.com.pl/en/festival/about_festival)> [última consulta: 22.07.2011].

<sup>112</sup>En la web personal de Erika de Hadeln, cofundadora de *Visions du Réel* en colaboración con Moritz de Hadeln (su marido), se citan la guerra de Vietnam, las revueltas estudiantiles en Francia y Alemania, así como la represión de la revuelta de Praga, como eventos que marcaron el contexto histórico de creación del festival.

En: <<http://www.dehadeln.com/Erikabiog.html>> [última consulta: 29.10.2010].

europeo, el último festival creado siguiendo el modelo de iniciativa pública es el *Cinéma du Réel* (París) creado en 1978 por iniciativa del centro Pompidou<sup>113</sup>. y al Este en Moscú se celebra por primera vez en 1989 *Message to man Documentary Film Festival* (siendo reconocido a día de hoy (2011) por *FIAPF* como uno de los cinco festivales internacionales acreditados en la categoría de cortometraje y documental). El festival es una iniciativa pública del *Comité Estatal de Cinematografía de la URSS*, la *Unión de Cineastas de la URSS*, el *Comité para la televisión y la radio estatales*, y el ayuntamiento de Leningrado<sup>114</sup>. Por su parte, el *Toronto International Film Festival* (Canada) se crea en 1976, e influirá en la posterior creación del *Thessaloniki Documentary Festival* gracias a los lazos que entre ambos crea el que será director de este último: Dimitri Eipides<sup>115</sup>, también vinculado al *Reykjavik International Film Festival* (creado en 2004) y al *Montreal Festival Du Nouveau Cinéma* (fundado por Eipides y Claude Chamberlain en 1971)<sup>116</sup>. Además, en 1978 se crea el *National Short Film Festival in Drama/Φεστιβάλ ελληνικών ταινιών μικρου μήκους Δράμας*<sup>117</sup> (Grecia), que en 1993 acoge un congreso que dará lugar a una de las únicas publicaciones en idioma griego dedicadas al cine documental; además, en 1989 se crea el *Trieste Film Festival*, que se ha especializado en cine de Europa Central y del Este (especialmente en el campo de la ficción)<sup>118</sup>.

Un segundo grupo de festivales surge gracias a iniciativas llevadas a cabo en los años noventa. La inauguración en Ámsterdam del *IDFA (International Documentary Festival Amsterdam)*<sup>119</sup> en 1988 dio comienzo a un nuevo modelo de creación y gestión basado en la iniciativa privada de la mano de lxs documentalistas, que después seguirán los festivales que aparecerán en el este del continente, tras la caída del muro de Berlín en 1989. Ese mismo año se creó uno de los últimos eventos que se ha posicionado en el circuito internacional de festivales de documental con repercusión en Europa del este: el *Yamagata International Documentary Film Festival* creado en Japón en 1989 y que se celebra cada dos años.

La aparición de festivales en la región Este del continente durante los años noventa es muy desigual. El cambio estructural a nivel político-económico sufrido en la mayoría de los estados de la región implicó una proliferación de diversas iniciativas emprendedoras en el campo del cine documental. Esta reacción respondía al vacío que dejó el estado en el campo de la gestión cultural con la retirada de su monopolio (que en un principio se convirtió en virtual desaparición, tanto de su actividad gestora, como financiadora). Así surgieron eventos como el *Astra Film Festival* (Sibiu, Rumanía, creado en 1993); el *Jihlava International Documentary Film Festival* (República Checa, creado en 1998); o el *Ljubljana International Documentary Film Festival* (Eslovenia, creado en 1999). Una excepción es la creación del *Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Film* (Plovdiv,

<sup>113</sup>Ver el nº16 de la revista *Images Documentaires* dedicada al festival *Cinéma du réel*. En: <<http://www.imagesdocumentaires.fr/Cinema-du-reel.html>> [última consulta: 15.9.2011].

<sup>114</sup>Fuente: <[m2m.iffc.ru](http://m2m.iffc.ru), 2009> (web oficial del festival).

<sup>115</sup>También es fundador junto a Claude Chamberlain del *Montreal Festival Du Nouveau Cinema* y ha sido el director de programación del *Reykjavik International Film Festival*.

<sup>116</sup>Denominado *Montreal Festival of New Cinema and New Media* (FCMM) hasta su edición de 2004.

<sup>117</sup>Ver los posters de todas las ediciones en: <<http://www.dramafilmfestival.gr/posters/index.html>> [última consulta: 10.10.2011].

<sup>118</sup>Para un estudio de los primeros pasos del cine en la ciudad de Trieste ver Kosanović, Dejan (1995) *Trieste al cinema: 1896-1918* (Cineteca del Friuli: Gemonia-Udine).

<sup>119</sup>Para una revisión histórica del festival editada para conmemorar su décimo aniversario ver Van Lier (1998).

Bulgaria, 1991), ya que fue creado por el *Centro Nacional de Cinematografía*, y es por lo tanto iniciativa de una institución estatal.

En el Estado griego, donde no se produjo una ruptura en los modos de gestión cultural, aparece en 1998 el *Mediterranean Documentary Film Festival* (Atenas, Grecia), gracias a la iniciativa privada de la *Asociación de Productores y Directores Griegos* con Theo Angelopoulos<sup>120</sup> como director. En 1999 se crea por iniciativa de Dimitri Eipides *Images of the 21<sup>st</sup> Century. Thessaloniki Documentary Festival*, como evento dependiente del festival internacional de ficción que se celebra en noviembre, y por lo tanto manteniendo su organización dentro de la infraestructura estatal. En el Estado turco, se creó en 1998 el *International 1001 Documentary Film Festival*, por iniciativa de la asociación de documentalistas de Turquía (*BSB*), encargada de la protección legal del *copyright* de sus filmes. La estructura de este festival está fuertemente controlada por los documentalistas, que seleccionan los filmes de forma asamblearia y se alternan cada año para la organización conjunta del festival.

Durante este período, surgieron otros festivales relevantes como *Hot Docs* (cuya primera edición se celebró en Toronto -Canadá- en 1993); y otros de menor repercusión como *Doc/Fest Sheffield*, creado en 1994 (Reino Unido) o *It's All True International Documentary Festival/É Tudo Verdade. Festival Internacional de documentários* (creado en 1996 en São Paulo, Brasil) y en el que se celebra en 2006 la conferencia internacional sobre documental *Visible Evidence*.

También en la década de los noventa se crea en Copenhague la *European Documentary Network (EDN)* en 1996, como iniciativa privada para promover los contactos entre la industria audiovisual y los documentalistas. Como veremos, esta institución tendrá un papel fundamental en la interconexión entre festivales e instituciones de toda Europa, creando redes de intercambio económico y cultural. Además, su aparición está fuertemente vinculada al programa *MEDIA* de la *Unión Europea* para la promoción del audiovisual europeo.

En cuanto a los festivales de ficción (que incluyen documentales en secciones específicas), cabe destacar la creación del *Sarajevo Film Festival* en 1995 (que en pocos años pasará a formar parte del circuito internacional) y el *Motovun Film Festival* (Croacia) creado en 1999; así como otros de menor repercusión internacional como el *Sofia International Film Festival* (Bulgaria), creado en 1997, o el *Skopje Film Festival* (Macedonia), creado en 1998.

A nivel global, la década de los noventa también vio aparecer muchos de los mercados de documental de más repercusión en la actualidad, como *Sunny Side of the Doc* (que se celebraba anualmente en Marsella desde su aparición en 1990; y desde 2005 cambió su sede a La Rochelle -Francia-).

De entre los festivales de documental creados en esta época en la región analizada, *Jihlava* y *Tesalónica* se convertirán en los eventos más asentados dentro del circuito internacional; el primero como referencia para Europa Central y del Este, y el segundo con vocación más global. Su posicionamiento en el circuito internacional se debe también a la inclusión en sus programaciones de

<sup>120</sup>Θόδωρος Αγγελόπουλος (en castellano: Zeo Anyelópulos).



eventos comerciales que ponen en contacto la industria audiovisual (formada mayoritariamente por televisiones públicas europeas) con los documentalistas. Estos eventos son, por un lado, los mercados de documental: *DocMarket* en Tesalónica (que se celebra desde el primer año del festival: 1998) y *East Silver Market* de Jihlava (que se celebra desde la octava edición del festival: 2004); y por otro lado, los “Foros de Financiación” (o “*Pitching Forums*”)<sup>121</sup>: *Docs in Tessaloniki* (celebrado también desde 1998) y *East European Forum* (celebrado desde el año 2000), ambos concebidos como fase final de talleres de creación documental (*workshops*) en cuya organización ha participado *EDN* (*European Documnetary Network* con base en Copenhague). Como veremos más adelante, estas actividades paralelas para atraer a profesionales de la industria y documentalistas en activo va a ser una de las claves para erigirse como eventos de referencia en la región.

A partir del año 2000, comienzan a proliferar los festivales de cine documental en todo el continente Europeo, a medida que esta práctica va abriéndose paso de nuevo en las salas cinematográficas (aunque de forma muy minoritaria). La selección para la competición oficial en Cannes de *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002, US/CA/DE)<sup>122</sup>; cuarenta y seis años después de que el documental cobrara protagonismo en Cannes por el controvertido estreno de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955, FR)<sup>123</sup> y su distribución en el circuito internacional de salas de cine comercial; así como la eventual entrega de la *Palma de Oro* de Cannes a Michael Moore por *Fahrenheit 9/11* (2004, US), supusieron una publicidad de repercusión global para una práctica hace tiempo relegada a las pantallas de televisión<sup>124</sup>. En el panorama francés, películas como *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000, FR)<sup>125</sup> y *Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2002, FR), ya habían conseguido repercusión global en las salas cinematográficas y los circuitos especializados.

La mayoría de los festivales especializados en documental de la mitad este del continente aparecen en esta década. Así surgieron el *Mediterranean Festival of Documentary Films* en Široki Brijeg (Bosnia-Herzegovina, 2000); *Dialëktus European Documentary and Anthropological Film Festival* de Budapest (Hungría, 2002); *Dokufest. International Documentary and Short Film Festival* (Prizren, Kosovo, 2002); *DokMa. Documentaries in Maribor, international film festival* (Maribor, Eslovenia, 2003); *Planet Doc Review Film Festival* (Varsovia, Polonia, 2004); *Zagrebdox. International Documentary Film Festival* (Croacia, 2005); *Magnificent 7. European feature documentary film festival* (Belgrado, Serbia, 2005); *Asterfest. International Film & Video Festival of Southeastern Europe*

<sup>121</sup>Se trata de concursos entre varios proyectos de documental para conseguir financiación de productoras y televisiones. Para una descripción más amplia ver la siguiente sección de este capítulo: “actores”.

<sup>122</sup>La película también recibió el premio César a la mejor película extranjera y el Oscar al mejor documental, además de la nominación a la Palma de Oro en Cannes.

<sup>123</sup>A pesar de que el *Festival de Cannes* siempre había dado protagonismo a los filmes de ficción, en 1956 la película de Alain Resnais *Nuit et Brouillard*, comisionada por el *Comité d'histoire de la Seconde Guerre Mondiale* para conmemorar el décimo aniversario de la liberación de los campos nazis, fue motivo de controversias político-cinematográficas en el festival, lo que amplió la visibilidad de la práctica documental en general, y de este filme en particular, que pasaría a formar parte de los títulos ineludibles para la historia del cine mundial.

<sup>124</sup>Marek Hovorka (director del Festival Internacional de Jihlava) afirmaba durante el ciclo paralelo “*Festival Identity*” celebrado durante la 12ª edición del Jihlava IDFF, que la influencia de la aparición en salas de cine de los filmes de Michael Moore fue fundamental para que el público se diera cuenta de que el documental también podía verse en la gran pantalla (Festival Internacional de Documental de Jihlava, 26 de octubre de 2008).

<sup>125</sup>Necati Sönmez, codirector del festival de documental *Documentarist* de Estambul, aludía a esta película como fuente de inspiración para comenzar su propio festival (entrevista personal realizada por la autora; Tesalónica, 18.3.2010; en inglés).

(Strumica, Macedonia, 2005); *Lemesos International Documentary Film Festival* (Lemesos, Chipre, 2006); *Documfest. International Documentary Film Festival* (Timișoara, Rumanía, 2008); *Documentarist* (Estambul, Turquía, 2008); *Nicosia International Documentary Film Festival "Views of the World"* (Nicosia, Chipre, 2008); *Beldocs. International Feature Documentary Film Festival* (Belgrado, Serbia, 2009); así como los eventos recién creados en 2010: *Fórum.DOCsk* (Košice, República Eslovaca) y *Makedox* (Skopje, Macedonia).

Cabe destacar, que muchos de estos festivales aparecen como referencia dentro de los límites de sus respectivos Estados (los dos últimos precisamente “llenan el vacío” de festivales de documental en el marco de República Eslovaca y Macedonia<sup>126</sup>, respectivamente), también por la relación con sus modos de financiación. Tras la primera etapa de vacío institucional y ausencia de inversión pública en cultura que sigue a los cambios de 1989, en los últimos años los ministerios de cultura están adoptando modelos que basculan entre el Estadounidense (basado en la “no intervención” y la gestión a través de ONGs) y el europeo (que ha pasado del control estatal a un sistema de gestión privado (a través de asociaciones y ONGs) basado en la asignación de subvenciones públicas anuales).

Al igual que en Europa del este, desde el año 2000 se ha producido una proliferación de festivales de documental en diversas partes del globo, época en la que hemos visto aparecer eventos como *Docs Barcelona* (Cataluña, España, creado en 2007), *DocPoint Helsinki* (Finlandia, creado en 2002), *CPH:DOX* en Copenhague (Dinamarca, creado en 2003), *Doclisboa* (Portugal), *Documenta Madrid* (España, creado en 2004) o *Punto de Vista de Navarra* (Pamplona, España, creado en 2005), entre otros.

En cuanto a los festivales de ficción, destacamos aquí la aparición de *GoEast Film Festival* en 2001 en Wiesbaden (Alemania), que dedicó a los documentales del Sudeste del continente un ciclo en 2008, acompañado de un simposio en el que participaron (entre otros) los expertos Bernd Buder y Margit Rohringer. Ese mismo año, el festival creó la plataforma *Seedox* (base de datos en línea de documentales del sudeste europeo, que incluía la publicación de varios artículos que analizan el contexto de producción y distribución del documental en la región).

---

<sup>126</sup>En ambos casos existe algún festival especializado en el marco de su estado, como *3 days of doc film* (en República Eslovaca) y *Asterfest* (en Macedonia) que no han acabado de asentarse en el marco de sus respectivos estados.

## REDES INTERNACIONALES DE CIRCULACIÓN CULTURAL

Volviendo al estudio de caso sobre la circulación de los filmes de Kerekeš, vemos cómo esta serie de festivales forman a día de hoy una red de circulación en la que cada uno de ellos ocupa una posición diferente en la jerarquía global, que no sólo se encuentra en un proceso continuo de reposicionamiento, sino que también depende de los contextos culturales desde los que trabajen los documentalistas. Esto implica que, por ejemplo, para los profesionales de la antigua órbita soviética *Leipzig* y *Nyon* son referentes fundamentales, mientras que para los del Estado griego *IDFA* tiene un papel predominante.

También hay que tener en cuenta su relación con festivales no especializados en cine documental (donde *La Viennale* y *Berlín* pueden ser referentes importantes), como ocurre en el caso de Kerekeš, que envió su proyecto *Cooking History* al *Berlinale Talent Campus*, y recibió el premio al mejor documental austríaco en Viena. Como vemos, los países donde están registradas las empresas que han coproducido el filme son determinantes en las posibilidades de visibilidad de las películas en festivales internacionales concretos.

Para abordar un análisis sistemático de las dinámicas de esta red internacional de festivales, la dificultad principal radica precisamente en su carácter no centralizado y horizontal (al contrario de las redes de distribución de las “majors” norteamericanas de carácter vertical y unidireccional). Al no existir una jerarquía oficial de festivales, cada documentalista o empresa productora y/o distribuidora decide de forma independiente cuál será su estrategia de envío y promoción a través de los festivales (la denominada “festival strategy” en la que se están especializando algunas empresas como *Taskovski Ltd.*, que diseña el envío y promoción de la película a distintos eventos en función de las posibilidades de ganar premios o entrar en contacto con determinados sectores de la industria audiovisual).

En la reconstrucción histórica hemos ido enumerando los festivales que van a formar parte del circuito internacional, que en principio es solo una red de circulación, es decir, el circuito de exhibición de los filmes. Lxs autorxs envían las películas a algunos de estos eventos de forma irregular y dependiendo del momento de año en que se acabe el filme, los conocimientos sobre festivales y su capacidad y tiempo para esta labor.

La mayoría de festivales, sin embargo, se convertirán también en una red de cooperación estableciendo lazos de colaboración y/o aplicando iniciativas similares a las de otros festivales, imitando las formas de funcionamiento e importando modelos. En la sección 2. titulada “conexiones”, analizaremos cómo se han ido desarrollando a lo largo de los años estas interacciones entre los festivales.

Por lo tanto, podemos considerar que no solo se trata de un circuito de circulación de filmes, sino también de personas. En primer lugar, de circulación de lxs documentalistas de mayor relevancia (que son invitadxs por el festival para presentar sus películas y participar en las charlas posteriores a

la proyección). En segundo lugar, de circulación de profesionales de la industria (que viajan de un festival a otro para cerrar contratos de emisión y buscar películas para coproducir o distribuir). En tercer lugar, la circulación de directores y programadorxs de los festivales, que, pueden así estar al corriente de los filmes de más repercusión, para que, incluso si no han sido enviados a sus festivales, poder demandarlos para su proyección. En lo que se refiere al público, podemos decir que la red de festivales no funciona como foco de atracción turística a nivel internacional, pero normalmente sí a nivel estatal, ofreciendo facilidades para el alojamiento de personas que asisten al festival como público.

Por último, cabe destacar que entre los festivales enumerados en el punto anterior, consideramos que algunos de ellos sólo pueden ser considerados como sistemas en sí mismos (como Bulgaria, atractor de sus propios entornos), pero no como nodos de la red internacional, ya que no hemos detectado ninguna dinámica de interacción con otros festivales de la red (lo cual explica su posición y relevancia en la jerarquía del circuito). Analizaremos en profundidad las jerarquías establecidas en función de su capacidad de atracción, punto de encuentro y capacidad de añadir valor (ya sea dando prestigio o con eventos económicos paralelos) en la sección 3.4. del tercer capítulo, dedicada al estudio de la dimensión económica de los festivales.

Una vez identificados los festivales de la región y analizada su evolución histórica, en la siguiente sección nos centraremos en los agentes que han creado esta red internacional de festivales, enumerando los distintos actores que han trabajado en el circuito en los últimos años.

### 1.3. ACTORES: AGENTES DE LA RED

#### *Tue Steen Müller*<sup>127</sup>

Noviembre de 2002. Como estudiante de *Comunicación Audiovisual* de la *Universidad del País Vasco (UPV/EHU)*, visito el *Zinebi (Festival Internacional de cortometraje y documental de Bilbao)*. Decido asistir a una de las secciones paralelas sobre la industria audiovisual que el festival organiza en colaboración con la *Universidad del País Vasco* y *Antena MEDIA Euskal Herria*, donde Tue Steen Müller (el entonces director de la *European Documentary Network*) habla de la situación de la práctica documental en Europa, las posibilidades de financiación y las formas de presentar un proyecto en *pitchings* internacionales. Junto a Stefano Tealdi, de la productora *Stefilm Italy* (y compañero de Müller en la *European Documentary Network*, donde ostenta el cargo de presidente<sup>128</sup>), el experto en cine documental analiza el caso del filme *Porto Maghere* que fue presentado en el *Festival Internacional de Venecia*, y que narra la lucha de lxs trabajadorxs de una empresa petroquímica contra los dueños de la fábrica, ante un proceso de contaminación que afecta a su salud y a toda la laguna de Venecia.



Tue Steen Müller en el *workshop Zagrebdox Pro* (26.2.2009). Fuente: [www.zagrebdox.net](http://www.zagrebdox.net)

El discurso de Tealdi es el del empresario emprendedor que intenta abrirse camino en un mercado audiovisual europeo que en realidad aún no es más que un proyecto, con una retórica que después oíré repetir en los cursos y seminarios para profesionales que se presentan en diversos festivales organizados por la *EDN* (y financiados a través del programa *MEDIA* de la *UE*), de los que tanto Tealdi como Müller pasarán a ser tutores durante los próximos años.

Seis años después, en mi recorrido por el circuito de festivales internacionales de documental de varios países del Este europeo, descubro la importancia que Tue Steen Müller ha tenido en el desarrollo de esta red, viendo que apenas hay festival alguno o taller internacional con el que no haya colaborado.

<sup>127</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo llevado a cabo durante el *Zinebi. International Festival of Documentary and Short Film of Bilbao*, asistiendo como público a los workshops 1 y 2 del ciclo "Zinebidok" (Auditorio del museo de Bellas Artes de Bilbao, 14 y 15 de noviembre de 2002); así como la asistencia a las actividades de la "industry section" que se celebraron en las ediciones 2008 y 2009 del *Jihlava International Documentary Film Festival* como profesional acreditada. El estudio se basa también en la entrevista realizada por Mircović a Müller, y publicada en la web del *Institut of Documentary Film* de Praga: [www.dokweb.net](http://www.dokweb.net).

<sup>128</sup>Tealdi aparece como "chairman".

C.V. Disponible en: <[www.stefilm.it/immagini/cv\\_pdf/eng\\_cv\\_tealdi\\_esteso.pdf](http://www.stefilm.it/immagini/cv_pdf/eng_cv_tealdi_esteso.pdf)> [última consulta: 03.06.2011].

Müller trabajó durante más de veinte años en la *Danish Film Board* (como secretario de prensa, jefe de distribución e información y commissioning editor) y es además cofundador del *Balticum Film and TV Festival*, *Filmkontakt Nord*, y *Documentary for the EU*. Director de *EDN* desde su creación en 1996 hasta 2005, desde 2006 trabaja como consultor *freelance* y profesor en escuelas de cine especializado en documental danés y europeo. Profesor de los *EU MEDIA Programme workshops: Ex Oriente Film Workshop* (organizado por el *IDF* de Praga) y *Discovery Campus* (con sede en Berlín y vinculado al Festival *DokLeipzig*), también ha trabajado como consultor de *ERT* (Televisión estatal griega), consultor de programación de los festivales *Magnificent 7* en Belgrado, *DocsBarcelona* y *DokLeipzig*<sup>129</sup>.

Al reconstruir su trayectoria profesional, la posición privilegiada de los profesionales daneses para el desarrollo del documental en el marco europeo queda patente. Tal y como afirma Müller:

“When the European Union started the Media Programme in 1990<sup>130</sup>, they wanted offices for different genres, so they made an office for fiction, which was in London, they made office for animation, and so on. We had a good tradition for documentaries in Denmark, and we went to the people from the Media Programme in Brussels and said we would like to have the office for documentaries in Denmark. At that time, you should come up with 50% of the financing from your country, and 50% was financed by the Media Programme. We started this office, which was based in Copenhagen, in 1990. Five years later, the Media Programme decided they didn’t want the offices to be divided in that way, after genres, so they centralized everything. The Copenhagen office had already established a network of people so we tried to find a way to continue our work and make a real organization. So we went to the Danish Ministry of Culture in order to get their financial support in order to start the EDN. It started in 1996 and one year later we already had 300 members” (Müller en Mirković, 2009).

El conocimiento acumulado y las relaciones personales entre profesionales que ya habían establecido desde la oficina de Copenhague, animan a varixs profesionales a trabajar en el mismo campo, pero en vez de hacerlo desde una institución pública, lo harán desde una iniciativa privada, creando una asociación profesional. Su conocimiento de los mecanismos internos de funcionamiento del programa *MEDIA* y su complejo sistema burocrático les permite captar la financiación de dicho programa a través de la petición de ayudas. Sus esfuerzos pronto dan fruto y la *EDN* se establece como principal entidad organizadora de los numerosos talleres internacionales que se celebrarán en toda Europa. Estos talleres o *workshops* aprovecharán la

<sup>129</sup>Perfil profesional en la web oficial de la Facultad de Humanidades en la *Universidad de Copenhague*. <[http://danishcinema.media.ku.dk/teaching\\_staff/tue\\_steen\\_muller/](http://danishcinema.media.ku.dk/teaching_staff/tue_steen_muller/)> [última consulta: 30.05.2011].

<sup>130</sup>En 1990 se firma el programa *MEDIA*, y empieza a aplicarse en 1991.

infraestructura de los festivales tanto para promocionarse y captar nuevos participantes, como para desarrollar los foros de financiación, que se van a plantear como parte integrante de esos talleres, suponiendo su última fase en la que todo lo aprendido durante las sesiones anteriores, se confronta con el mercado audiovisual real, presentando el proyecto a *commissioning editors* de televisiones de varios países para conseguir contratos de coproducción y/o pre-compra.

Poco a poco Müller se convertirá en especialista en Europa del este, donde colaborará con los diversos proyectos que se van creando en la medida en que nuevos estados van incorporándose de forma escalonada a la UE<sup>131</sup>. Como afirma Müller, su contacto inicial con los países del Este se produjo a través de sus conexiones con los países Bálticos:

“We also started to work in Eastern European countries. Even before the documentary office and the EDN I had worked in the Baltic countries and we even had a festival of Baltic films in Denmark, so I had good contacts there. I had no contacts in the Balkans, but thanks to the Baltic Media Centre, I was able to start travelling in this region also and I first came to Belgrade in 2001. I think I arrived on a train from Zagreb on the day Milosevic was arrested. Big thing, huh? Then we had a workshop there and friendships came up, connections were made and I’m very happy that this year, for instance, I was in Belgrade in January for the fifth time and now I’m here in Zagreb and I’ve also been to workshops in Skopje, Ljubljana and Maribor, so it’s a good way to build connections and inspire people” (Müller en Mirković, 2009)<sup>132</sup>.

Tras un período de diez años como director de *EDN*, Müller continúa haciendo el mismo trabajo, pero como *freelance*, es decir sin depender de la *EDN* aunque manteniendo sus contactos tanto con la institución, como con los profesionales del sector:

“I think I’m doing more or less the same thing I was doing when I was in the EDN and in the Danish Film Board. My task has been to go around and teach, inspire and encourage people, so I’m helping people a lot. I would say I’m a professional helper. I’m professional because when I go around, for instance, here in Zagreb I’m older than most of the people and I’ve seen ten times, hundred times more films than them” (Müller en Mirković, 2009).

Tras la apertura de una nueva sección dentro del programa *MEDIA* para la internacionalización del mercado audiovisual europeo más allá de las fronteras de la UE, tanto la *EDN* como el propio Müller se plantean si mantener sus proyectos en el marco europeo, o ampliar su horizonte de trabajo. A mediados de 2011 veo cómo la decisión parece ser unánime: *EDN*

<sup>131</sup>También ha colaborado con festivales del sur de Europa como DocsBarcelona (España) o DocLisboa (Portugal).

<sup>132</sup>Desde el año 2005, en que se celebró su primera edición, Müller ha sido el seleccionador del festival *Magnificent 7*, que se celebra en Belgrado y está codirigido por Svetlana y Zoran Popović, que también dirigen la escuela de cine privada *Kvadrat*.

organiza nuevos *workshops* centrados en la India, y Müller aparece como consultor de programación en *DOX BOX Siria-Damasco*<sup>133</sup>.

Mientras, Müller sigue colaborando con instituciones del Este europeo: ha sido jefe de estudios del *Ex Oriente Film Workshop* organizado por el *Institute of Documentary Film* de Praga (desde 2003 hasta 2009) y ha organizado nuevos *workshops* celebrados en festivales de la región (como el *ZagrebdoxPro* en 2009 o *MyDeer* durante el *Festival Dialëktus de Budapest* en junio de 2010; así como el *Storydoc*, celebrado en Grecia).

Los talleres de Europa del este ya han conseguido el *know-how* suficiente, gracias a tutores noroccidentales como Tue Steen Müller, pero los contactos con los sectores de la industria de Europa occidental no parecen necesariamente funcionales, ya que la frontera de los nuevos documentales que serán cofinanciados parece haberse desplazado hacia el Oriente. El traslado de Müller hacia los países árabes puede ser la clave para entender los futuros desarrollos del documental en la región, precisamente el año en que las primaveras árabes han sacudido la región. En marzo de 2011, el *workshop* de Ramallah, coorganizado con profesionales de Grecia, da cuenta de este nuevo giro que apunta a los nuevos lazos que van hilándose en la red.

---

<sup>133</sup>En <[docuregio.com/download.php?dir=documents/&...tue\\_steen\\_muller.pdf](http://docuregio.com/download.php?dir=documents/&...tue_steen_muller.pdf)> [última consulta: 30.05.2011].



### Rada Šešić<sup>134</sup>

Junio de 2010. En el último piso del centro de arte contemporáneo *Akbank Sanat*<sup>135</sup>, en la concurrida calle *İstiklâl* del distrito de *Beyoğlu* de Estambul está la sede del joven festival *Documentarist*. Tras pasar por el inevitable detector de metales, presente en la entrada de casi todos los museos y centros de arte de la superpoblada ciudad, llego al último piso donde me espera Rada Šešić, experta en cine documental del este de Europa (y también en cine asiático, específicamente indio). Šešić nació en Yugoslavia (Bjelovar, hoy parte del Estado croata), estudió en Sarajevo y reside en Holanda (Utrecht) desde 1993, desde donde se desplaza de forma ininterrumpida a lo largo del año a festivales, *workshops* y universidades de toda Europa y también de la India.

La desenvoltura de Šešić gestionando los espacios del festival para ejercer su trabajo, que rápidamente consigue un lugar privado para hacer la entrevista, da cuenta de su experiencia en el circuito internacional de festivales. Šešić trabaja como seleccionadora de películas del sur de Asia para el *International Film Festival Rotterdam* y es programadora de *IDFA* y *Sarajevo Film Festival* (donde es directora de programación de la competición documental), *DokLeipzig* (donde es asesora sobre cine de los Balcanes) y el *International Film Festival of Kerala* (en India, donde programa filmes europeos). Además, es seleccionadora de proyectos para la *Hubert Bals Fund* (fundación vinculada al festival de Rotterdam) y la *Jan Vrijman Fund* (vinculada a *IDFA*, el *International Documentary Festival Amsterdam*)<sup>136</sup>. Ambas fundaciones aportan ayudas económicas para el desarrollo de películas originarias de países con poca capacidad de producción cinematográfica<sup>137</sup>, entre ellos, los de Europa Central y del Este antes de su incorporación a la UE.



Rada Šešić en el *workshop* organizado por el *Balkan Documentary Center* y celebrado durante la edición 2011 del Festival *Documentarist* en Estambul. Fuente: [www.documentarist.org](http://www.documentarist.org)

<sup>134</sup>Estudio de caso basado en la entrevista realizada por la autora a Rada Šešić (Estambul, 26.6.2010; en inglés) y el trabajo de campo llevado a cabo durante la tercera edición del festival *Documentarist* de Estambul (22 al 27 de junio de 2010). El estudio toma así mismo datos de la entrevista a Šešić publicada en Rohringer (2009:297-307), otra realizada por Mirković (2010) publicada en la web del IDF ([www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)) y datos de su c.v. publicados en su perfil profesional de las webs de algunos festivales con los que colabora. Disponibles *online* en: <http://enff.nl/about/organisation/rada-sesic> y <http://www.sff.ba/en/programmes?site=sff> [última consulta: 24.9.2011].

<sup>135</sup>Centro Akbank Sanat, *İstiklâl Cad.* No: 8 Beyoğlu.

<sup>136</sup>Profesional especializada en cine documental que trabajó en Sarajevo durante varios años en el campo de cine y especialmente en documental. Tras trabajar de asistente de dirección de las películas de ficción de Vesna Lujbić, en 1989 la acompaña a la India para hacer un documental sobre Satya Sai Baba, donde acabaron quedándose cuatro meses. El año siguiente volvió a la India a continuar investigando su cine, y ha seguido haciéndolo desde entonces, por lo que ha trabajado como profesora invitada de la Universidad de Amsterdam durante siete años enseñando cine indio. También ha trabajado en el Festival de Kerala (Šešić en Rohringer, 2009).

<sup>137</sup>Las fundaciones excluyen de la lista de candidatos elegibles a profesionales y proyectos originarios de países de Europa del este según han ido incorporándose a la Unión Europea.

Un tercer campo en el que trabaja Šešić es el de los *workshops* internacionales (o talleres de creación) de cine documental, ejerciendo como tutora en: *Film and Female in Kerala*, *ZagrebDox Pro* (HR), *Riga Baltic Program* (LV), *Documentary in Europe* (IT) y el *FDU* de Belgrado para estudiantes de cine (RS); *Docudays in Kiev* (UA) y también en *Dragon Forum* organizado por el *Krakow Film Festival* (PL). Una de sus últimas incorporaciones ha sido la del recientemente creado *workshop* del *Balkan Documentary Center* con sede en Sofía (BG) donde ha ejercido como tutora en sus dos primeras ediciones (2010 y 2011).

Además ha escrito algunos de los pocos artículos y textos disponibles en inglés sobre el documental de la región (en la recopilación de artículos del proyecto *Seedox* de 2008, así como en la *Encyclopedia of the Documentary Film* editada por Ian Aitken en 2005). Rada Šešić es además miembro de *EDN* (*European Documentary Network*), institución promotora de muchos de estos *workshops* internacionales. También ha impartido clases en la *Universidad de Amsterdam*, talleres en el *Dutch Institute for Film Education* (*NFA*) y ha sido lectora invitada en Genova, Srishti (Bangalore) y *Anadolu University* en Turquía.

La colaboración de Šešić con tantos festivales, talleres e instituciones se entiende cuando me explica el origen de algunos de los *workshops* internacionales: “el *Festival de Sarajevo* está fuertemente conectado con *Berlinale* y *Rotterdam*, y el *Sarajevo Talent Campus* es en realidad una versión a pequeña escala del *Berlinale Talent Campus* que comenzó en Berlín, por lo que en ambas iniciativas trabajan los mismos tutores”. Una serie de lazos que ya existían antes de que Šešić se incorporara a ambos festivales<sup>138</sup>.

Al terminar la entrevista sobre su trayectoria en el circuito de festivales, Šešić hace un último apunte sobre un joven evento que se celebra en Croacia. Se trata de *DOKUArt*, un pequeño festival que se celebra en Bjelovar desde 2006. La localidad, de apenas 25.000 habitantes, es precisamente el lugar de nacimiento de Šešić, fundadora y programadora del evento. Dada su experiencia en la cambiante red de festivales, conoce mejor que nadie la retórica del circuito y la importancia de la autopromoción para captar recursos.

El día anterior, como ponente en la mesa redonda *Documentary filmmaking in the Balkans*<sup>139</sup> organizada por el festival *Documentarist*, Šešić también citaba *DOKUArt* en el listado de festivales de documental en el marco de Croacia, aunque esta vez lo denominaba “en realidad, una pequeña proyección de documentales”. En su presentación, cada uno de los ponentes recalca su lugar de origen (como comenzaba Šešić: “Greetings from Sarajevo”) aportando ejemplos de nuevas producciones y sistemas de financiación en cada uno de los estados representados. Sin duda su profundo conocimiento del documental en toda Europa hizo de la

<sup>138</sup>Los nombres respectivos de ambas iniciativas son *Cinemart market* para el desarrollo de guiones en Rotterdam y el *Cinelink* en Sarajevo (para proyectos de los Balcanes).

<sup>139</sup>25 de junio de 2010, Akbank Sanat (12-14 a.m.), Estambul.

presentación de Šešić una de las más interesantes, aportando datos sobre las posibilidades de financiación de proyectos a través de la fundación *Jan Vrijman* (de la que es seleccionadora) y el fructífero papel del recién creado *Croatian Audiovisual Center* para la producción de documentales en los últimos años. El público, formado en su mayoría por documentalistas locales, se mostró especialmente interesado en la posibilidad de aplicar el modelo croata de financiación pública a través de un centro de promoción del audiovisual, una institución que no existe en el Estado turco.

Al finalizar la sesión, varias documentalistas turcas le entregan sus películas en DVD a Rada Šešić, a quien sin duda consideran un importante contacto para que su obra sea visible en el extranjero, y especialmente para poder ser elegidas para la *Jan Vrijman Fund* o la programación de *IDFA*. Šešić, que comenzó como realizadora, por lo que también conoce esta faceta de su profesión, ya pasó por todos estos trámites, y su película *Room without a View* (una mirada autobiográfica a la soledad del exilio en Holanda mientras la guerra asolaba su tierra natal) fue mostrada en la edición de 1997 de *IDFA*, así como en festivales internacionales de otras partes del mundo (como Nueva York, Mumbai o San Petersburgo).

Es el último día del festival y quedo con Rada para devolverle su película. Como no coincidimos en horarios, me propone que se la entregue a Oliver Sertić (documentalista croata y creador del único cine de Zagreb dedicado exclusivamente al cine documental: *Dokukino Croatia*) en la próxima cita del circuito: el festival *Dokufest Kosovo* (en Prizren), a donde acude la mayoría de documentalistas en activo y profesionales del sector de todas las regiones de la antigua Yugoslavia. Šešić no podrá asistir porque estará trabajando en el *Festival de Sarajevo*, pero se reunirá más tarde con Sertić en Croacia.

En su incesante circulación de festival en festival, de *workshop* en *workshop*, Šešić volverá a reunirse con compañerxs de circuito, y se pondrá al día de todo lo que se mueve alrededor del documental en el este de Europa. Su experiencia en distintas instituciones (como programadora, seleccionadora o tutora) la sitúan en una posición privilegiada de conocimiento especializado sobre el cine de la región, por lo ha tenido un papel fundamental en la circulación internacional del cine de la región en los últimos años .

---

Si seguimos, tal y como propone Marcus (1995), la biografía de los actores que integran la red de festivales que estamos analizando, y especialmente la de aquellos que, como Tue Steen Müller o Rada Šešić, han tenido un papel activo a la hora de conectar diversas instituciones que operan en su marco, nos surgen varios interrogantes sobre sus actuaciones en el circuito, por ejemplo ¿Quiénes son los actores que hacen de los festivales una red internacional de intercambio? ¿Cuáles son los roles que les asigna cada institución? ¿Qué implicaciones tienen esos roles en su forma de entender

y explicar el circuito? ¿Qué ocurre cuando una misma persona cambia de rol o de institución en el circuito?

En el incipiente campo de estudio dedicado a los festivales de cine, uno de los puntos de interés han sido los roles asumidos por los distintos grupos de participantes en el evento. Son muchos los agentes participan en el circuito de festivales contribuyendo a los procesos de importación y exportación de recursos, por lo que su identificación es un paso fundamental para entender los mecanismos de circulación de la red.

A continuación exploraremos distintas propuestas de análisis sociológico que nos permiten abordar la categorización de los agentes que, de una u otra manera, han contribuido al funcionamiento de esta red internacional de festivales.

## ROLES Y CATEGORÍAS

Desde la antropología urbana, los estudios de redes han reflexionado sobre el concepto de *rol*, que Sobrero sintetiza de la siguiente manera:

“primero, la sociedad puede describirse a partir de las relaciones que unen a unos individuos con otros y de la configuración de sus roles sociales, de la forma que toman las relaciones entre estos roles y las reglas que ordenan tales relaciones. Segundo, estos roles-relaciones pueden jugarse en muchos campos (parentesco, económico, religioso, sexual, etc) a la vez que asumir un peso y unas características muy diversas en las distintas sociedades; sin embargo la base siempre será la misma: individuos que se relacionan unos con otros sobre la base de reglas, de sistemas de derechos y deberes, más o menos ritualizados mediante ceremonias. Tercero, la descripción de la sociedad tradicional aparece como relativamente simple dado que los roles sociales son relativamente pocos y están por lo demás bien definidos. Por último, lo que caracteriza a la sociedad moderna y lo que complica su análisis es la gran cantidad de roles atribuidos a cada individuo, la mayor extensión de las cadenas de relaciones y, sobre todo, la no evidencia inmediata de las reglas que determinan los roles-relaciones” (Sobrero, 1993:166 en Cucó i Giner, 2004[2008]).

Dentro del estudio de festivales, el artículo de Daniel Dayan “Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival” proponía un estudio antropológico del *Festival de Sundance*, defendiendo la importancia de diferenciar entre los distintos grupos que conforman la *puesta en escena o performance* (entendida como ritual con guiones de comportamiento prefijado) que supone un festival de cine. Aplicando métodos etnográficos para su estudio como ritual, Dayan descubre que no todos los participantes en el evento viven la misma experiencia, sino que el festival como tal actúa a distintos niveles, con agendas diferentes para distintos participantes<sup>140</sup>. Así, Dayan (2000) enumera

<sup>140</sup>En el tercer capítulo ahondaremos en las distintas agendas que coexisten durante la celebración del festival, cuestión ya abordada por Turan (2002).

los distintos actores que toman parte en el festival: la organización, periodistas, filmes, agentes de ventas, directores y públicos:

“There is a story of young directors; a story of journalists; and, first of all, a story of the festival itself. Each of the stories proposes a temporal continuity, a plot, and a specific form of suspense” (Dayan, 2000:45).

Por otra parte, nos encontramos con un circuito de festivales donde los protagonistas (además de los grupos de personas apuntados por Dayan) son también las instituciones, que asignan y limitan los roles de cada participante en el evento y sus espacios/prácticas mediadoras (salas de cine, medios de comunicación, etc). Es por ello que la propuesta de Latour (2005:63-86) de considerar tanto actores humanos como no humanos para el análisis social ofrece un marco analítico totalmente adecuado para nuestro objeto de estudio<sup>141</sup>. A los agentes propuestos por Dayan les sumaremos las instituciones que regulan el funcionamiento del festival (coordinadoras, instituciones estatales, empresas patrocinadoras), así como las que lo ponen en marcha (como los institutos de cine tanto públicos como privados, las filmotecas nacionales o asociaciones) o las que los usan como plataforma comercial (foros de financiación y mercados).

Para analizar los mecanismos de funcionamiento de la red, adoptaremos una perspectiva *emic*<sup>142</sup> (utilizando las categorías que la propia organización de los festivales usa para clasificar a los participantes del evento), donde estos roles asignados implican una serie de privilegios de acceso a ciertas secciones del festival (como los mercados y foros de financiación para los sectores de la industria, o las ceremonias de apertura y clausura para representantes institucionales)<sup>143</sup>. Esta posición requiere una postura vigilante de la investigadora, dada la importancia del rol de cada individuo entrevistado en la forma de explicar los festivales (y su afiliación a una u otra institución o colectivo). Se trata, en definitiva, de adoptar una actitud crítica hacia la posición desde la que habla cada individuo que forma parte de la red, dada la importancia del aspecto promocional en los discursos articulados en torno a los festivales (ya sea desde la propia organización para ganar legitimidad dentro del circuito internacional, como institucional para recalcar la eficiencia de la financiación pública; especialmente en un período de reorganización legislativa y necesidad de legitimación en un marco global ante los procesos de incorporación a la Unión Europea).

Por otra parte, cabe mencionar que la *Politique des Auteurs*, iniciada por los críticos franceses de *Cahiers du cinéma*, ha llevado muchas veces a una delimitación del objeto de estudio que obvia la naturaleza de la producción audiovisual, que casi siempre implica un trabajo colectivo, limitando el

<sup>141</sup>Cuestión ya propuesta por De Valck (2007) para el estudio de festivales.

<sup>142</sup>La perspectiva *emic* (palabra que tiene su origen en el término *fonémico*) remite a un discurso que basa su racionalidad dentro de un sistema particular. Es decir, es la perspectiva que analiza el contexto social asumiendo el punto de vista del grupo objeto de estudio, utilizando los mismos roles y categorías que este utiliza en su vida cotidiana para analizar su situación. Se trata de la perspectiva contraria al discurso *etic* (procedente del término *fonético*) que adopta un punto de vista de observador externo para analizar los actores y actrices sociales basándose en las categorías articuladas por el investigador/a, que las personas que conforman su objeto de estudio no tienen por qué compartir (Díaz de Rada, 1997[2006]:57).

<sup>143</sup>La clasificación de actores propuesta por EDN (secciones de su página web) es la siguiente: edn, activities, members, news, financing y resources. Las dos partes de acceso restringido solo para socios son “financing” y “resources” donde encontramos listados de festivales, empresas de producción y televisiones. En <www.edn.dk> [última consulta: 20.10.2011].

grupo social que realiza las películas a la figura del director/a. Aquí trabajamos con los filmes como resultado de un proceso de cooperación entre distintos individuos que se reparten los roles que entran en juego en la realización de un film (fotografía, guión, dirección, sonido, música, archivo, producción, etc.). En el caso de los documentales analizados estos grupos son bastante reducidos, y especialmente relevantes para la obra final (ya que, por ejemplo, la presencia del operador/a de cámara en un documental tiene una importancia fundamental en lo que se refiere a la representación de la realidad que ocurre en el momento del rodaje). Por lo tanto, los actores/actrices sociales que son objeto de estudio aquí no son sólo los directorxs sino todxs lxs miembros del equipo; punto de partida necesario, dado que nuestro objetivo es analizar los procesos de cooperación y transmisión cultural a través del seguimiento de grupos de trabajo formados por varixs integrantes<sup>144</sup>. Esta premisa sin duda multiplica el trabajo de recogida de datos a la hora de manejar más de seis nombres por cada película (cuyo análisis no hubiera sido posible sin la base de datos), pero nos permite entender pautas de interacción en el circuito que quedarían ocultas si sólo trabajáramos con los nombres de lxs directorxs.

A continuación, siguiendo la propuesta de Latour (2005), identificaremos los roles profesionales, así como los organismos e instituciones que participan en este circuito internacional, proponiendo una clasificación de los diversos agentes que han conformado la red de festivales en los últimos años.

Para ello nos basaremos en las categorías utilizadas en la *EDN Financing Guide* (en sus ediciones de 2010 y 2011) y los materiales didácticos publicados por el *Institute of Documentary Film* de Praga utilizados en el taller de coproducción internacional *Ex Oriente Film Workshop* organizado por dicha institución, así como las guías de las secciones industriales de los festivales y los listados de *who is who* que se entregan a lxs profesionales visitantes.

La guía publicada por la *EDN* es una publicación anual, disponible tanto de forma impresa como *online*, que ofrece un listado de empresas e instituciones que se dedican a la producción y distribución de cine documental a nivel internacional. Se trata de un texto exhaustivo y continuamente actualizado. En cuanto a los materiales editados por el *IDF*, hemos utilizado principalmente los dossiers entregados a lxs participantes del workshop en sus ediciones de 2005 y 2008, así como las dos ediciones del *Documentary Handbook* (Slováková, 2005 y Weiserová, 2007).

---

<sup>144</sup>Los datos en los que basamos nuestro análisis se basan en los créditos oficiales que aparecen tanto al principio y final de los filmes, como en los catálogos de los festivales. Lógicamente puede darse la falsedad o distorsión de estos méritos declarados, y asumimos esa posible distorsión en los resultados de nuestra investigación.

## LOS ACTORES DE LA RED

Varios actores han tomado parte en el desarrollo de la red de festivales de cine documental en los últimos veinte años. Desde organizaciones locales hasta instituciones supranacionales, numerosos colectivos han utilizado los festivales como espacio donde confluyen sus intereses profesionales, políticos y/o económicos.

Basándonos en los resultados de los procesos etnográficos de observación participante y entrevistas en profundidad realizados durante el trabajo de campo, hemos identificado una serie de actores que participan en el circuito internacional de festivales, que pasamos a enumerar en este apartado. Por el momento, nos limitamos a establecer una clasificación de los principales agentes que han influido en los procesos culturales que han tenido lugar en torno al cine documental en el Este del continente. En capítulos subsiguientes, profundizaremos en los casos propuestos, explicando ejemplos de algunas de las prácticas que apuntamos a continuación:

Los **festivales como institución**. La forma jurídica de la mayoría de los festivales surgidos en la región a partir de los años noventa se debe precisamente a iniciativas privadas que intentan llenar el vacío cultural dejado por la inoperatividad del estado tras 1989. Esta forma de gestión sigue el modelo de otros festivales como IDFA o Nyon, y fue adoptado por la mayoría de festivales creados en la mitad este del continente europeo, registrándose como asociación civil (Jihlava International Documentary Film Festival, CZ), u ONG (Dokufest, KO). Este modelo de gestión sin ánimo de lucro permite la petición de ayudas del gobierno (ya sea estatal, regional o municipal) y supone un incentivo para las empresas privadas patrocinadoras del evento, ya que permite desgravar impuestos<sup>145</sup>.

Son pocos los casos en los que aún se mantiene el modelo de gestión estatal, entre los que encontramos el *Thessaloniki Documentary Festival* (GR), *Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-Feature Film* (BG), *Belgrade Documentary and Short Film Festival* (RS) y *Krakov Film Festival* (PL), que toma la forma jurídica de “fundación”, permaneciendo bajo titularidad pública. Este tipo de gestión es relativamente ambigua ante las nuevas articulaciones de lo público y lo privado y suele funcionar a través de la intermediación de alguna institución controlada por el gobierno (que sin embargo puede ser privada).

Los **directores de los festivales** (normalmente hay un director como cabeza visible y una o dos personas más que integran la organización que ejercen de coordinadores de programación y/o directores ejecutivos) suelen ser profesionales vinculados al cine documental (mayoritariamente documentalistas), que como emprendedores han creado los festivales como alternativa de autoempleo, que en muchos casos es compaginada con otras profesiones vinculadas al sector. Es el

---

<sup>145</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el tercer capítulo, en las secciones 3.4. (dedicada a la dimensión económica de los festivales; a partir de la página 323) y 3.5. (dedicada al análisis de su dimensión política; a partir de la página 339).

caso de los directores artísticos de *Dokufest Kosovo* (Veton Nurkollari), *Jihlava* (Marek Hovorka), *Zagrebdox* (Nenad Puhovski), *Dialëktus* (Zoltan Füredi), etc.

**Seleccionadores y comisarios.** Como apuntábamos anteriormente lxs seleccionadorxs principales suelen formar parte de la plantilla del festival. En cuanto a los ciclos y retrospectivas, para cada caso concreto se suelen contratar expertxs (normalmente vinculadxs a la universidad).

Los ciclos también pueden ser resultados de trabajos de investigación sobre historia del cine, o promovidos por alguna institución externa al festival, como pueden ser las iniciativas de promoción del cine de regiones concretas como *Polish Docs* o *East Silver Caravan*).

**Jurados.** Lxs miembros del jurado son las personas que deciden a qué películas otorgar los premios en las distintas secciones competitivas del festival. Normalmente los jurados están integrados por personas del mundo de la academia, productorxs y documentalistas, así como críticos de cine. La tendencia de los festivales a optimizar los recursos importados hace que aprovechen la presencia de los jurados, para que impartan clases magistrales o charlas especializadas<sup>146</sup>.

**Otrxs trabajadorxs del festival.** Durante los días que dura el festival, la organización contrata a varias personas (normalmente estudiantes bilingües que dominan el inglés) o les moviliza como trabajadorxs voluntarixs, para la gestión del festival, ya sea ofreciendo información en las sedes centrales y los espacios de proyección, ayudando a invitadxs, presentando las proyecciones moderando las charlas posteriores entre documentalistas y público, o ejerciendo el control para el acceso exclusivo de personal acreditado en determinados espacios.

**Público.** El papel del público es fundamental para que la red funcione, y sin duda es la razón de ser de los festivales. Siendo uno de los recursos fundamentales a importar por el sistema, la retórica del éxito o fracaso de los distintos festivales se centra en muchas ocasiones en el número de asistentes, lo cual legitima el evento y asegura la financiación para futuras ediciones.

Definir aquí las características del público de este circuito o su evolución a lo largo de los últimos años queda muy lejos del objetivo de la presente investigación, por lo que nos limitamos a esbozar algunas observaciones generales sobre los festivales visitados. En general los públicos tienden a estar formados por jóvenes locales (de entre 15 y 30 años de edad) y en las ceremonias de inauguración y clausura se ve una mayor diversidad con un público de todas las edades. En los festivales a los que hemos asistido el aforo se ha completado en casi todos los casos (y en las sesiones de mayor éxito, normalmente las de inauguración y clausura no había suficientes entradas para todo el público)<sup>147</sup>.

<sup>146</sup>En el segundo capítulo analizaremos el papel de los jurados en la creación de redes de cooperación entre distintos festivales e instituciones (a partir de la página Error: No se encuentra la fuente de referencia). Así mismo reflexionaremos sobre la promoción de determinadas estéticas y temáticas a través de los premios, contribuyendo a crear una identidad propia para cada festival (sección 3.3., pág.289). Por último, hablaremos de su relación con la dimensión ritual de los festivales en la sección 3.6..

<sup>147</sup>En los festivales de *Dialëktus* (Budapest) o *Documentarist* (Estambul), podemos decir que a pesar de atraer una cantidad notable de público, la ocupación de sus salas se limitaba a un 50% del aforo (datos referentes a sus ediciones de 2009 y 2010, respectivamente, obtenidos del trabajo de campo).



**Documentalistas.** Lxs documentalistas tienen un papel crucial en la trascendencia del evento como ritual colectivo, y aportan valor añadido a sus filmes con sus comparencias tras las proyecciones. Los diálogos entre autorxs y público son de enorme importancia para que la mera exhibición de filmes se convierta en un verdadero evento que atraiga y genere una cultura alrededor del cine documental. Sus charlas con el público suelen ir de los quince minutos a la media hora (que en casi todos los casos observados finalizaban por el necesario desalojo de la sala para la próxima proyección). Este rol les asigna prestigio social, además de consolidar su identidad como directorxs de cine (ya que en la mayoría de casos no es posible vivir de este tipo de producciones y lxs documentalistas se dedican profesionalmente a otras actividades)<sup>148</sup>.

Por otro lado, lxs cineastas adquieren otro rol en el espacio del festival, que es el de “buscadores de financiación”. La atracción de profesionales de la industria (*commissioning editors* o agentes de ventas) y la de directorxs está mutuamente interconectada, ya que ambos utilizan el festival como “espacio neutral” de negociación, estando los primeros en una posición de poder privilegiada respecto a los segundos.

**Actores/actrices sociales (Protagonistas).** En muchos festivales de ficción la presencia de actores y actrices está vinculado al *glamour*, y es explotada para ampliar lo máximo posible la repercusión mediática del evento<sup>149</sup>.

En el caso del documental, dado que lxs protagonistas no son actores o actrices<sup>150</sup> (y tampoco optan a premio alguno) la presencia de éstos no es muy común. Sin embargo, como veremos en el tercer capítulo, en la sección dedicada a la dimensión ritual de los festivales, algunos eventos han recurrido en los últimos años a la presencia de lxs protagonistas de las películas para generar atención mediática<sup>151</sup>.

**Expertos en formación.** Lxs expertxs en formación son profesionales que en la mayoría de casos han trabajado en instituciones dedicadas a la promoción del cine documental, y que han aprovechado los recursos económicos del programa *MEDIA* y las necesidades de formación en Europa del este para trabajar de forma autónoma como asesorxs, tutorxs, organizadorxs y moderadorxs de eventos como los *pitchings* y *workshops*.

En el contexto analizado el nombre de Tue Steen Müller aparece de forma recurrente, dado que es responsable de muchas de las iniciativas de promoción de la cultura documental que se han

<sup>148</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el capítulo 3.6. dedicado a la dimensión ritual y festiva de los festivales (a partir de la página 356).

<sup>149</sup>En el marco de los festivales de ficción, esta práctica está menos extendida en los festivales denominados “independientes”. Tras los cambios estructurales que se produjeron a partir de Mayo del 68, el nuevo modelo de festivales como Gijón (creado en 1963) Rotterdam (en 1972), Sundance (en 1978) o BAFICI (en 1999) puso en entredicho el papel de actores y actrices, así como de los rituales vinculados al *glamour* (alfombra roja, etc...), dando paso a una gestión del espectáculo donde lxs directorxs cobran protagonismo, en detrimento de actores y actrices.

<sup>150</sup>Nichols utiliza el término *actores sociales* para recalcar el carácter de representación de su presencia en el filme. En palabras del autor: “Yo utilizo el término “actor social” para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación... Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven” (1991[1997]:76).

<sup>151</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el capítulo 3.6. dedicado a la dimensión ritual y festiva de los festivales (a partir de la página 356).

producido en Europa del este en los últimos años (ha sido director de estudios del *Ex Oriente Film Workshop* vinculado al *IDF* de Praga, así como programador del festival *Magnificent 7* de Belgrado). Otras personas que han trabajado en el marco de Europa del este, todxs ellos vinculados a la *EDN*, son Rada Šešić (programadora de *IDFA* y de *Sarajevo Film Festival*, que ha colaborado con el *Balkan Documentary Center*) que ha colaborado Marijke Rawie, o Cecilia Lidin, jefa de estudios de *Zagrebdox Pro*.

**Consultores.** Cabe mencionar que no hemos visto la figura del consultor de festivales como rol diferenciado en el circuito de festivales de cine documental. Como apunta Stringer “a new category of individual, “the international film festival consultant,” has played an important behind-the-scenes role in mediating and solidifying the links between disparate cities and their film festivals” (2001:138).

En los casos analizados, son lxs tutorxs de los *workshops* internacionales, que están en continuo movimiento por el circuito quienes cumplan este tipo de funciones, asesorando a los festivales.

**Periodistas**<sup>152</sup>. Lxs periodistas son invitadxs por el festival para cubrir el evento, por lo que normalmente se les proporciona transporte y alojamiento gratuito durante la semana que dura el evento. Dado que la mayoría trabajan para medios generalistas, su presencia es mucho mayor en las galas de apertura y cierre del festival, donde muchas veces se realizan retransmisiones en directo. En la mayoría de casos trabajan para televisiones públicas (tanto estatales como locales), así como periódicos y revistas generalistas.

**Críticos de cine.** El papel de la crítica se centra más en el contenido de la programación que en los eventos noticiables que se celebran durante el festival. Muchxs de ellxs trabajan de forma independiente (*freelance*) y escriben en distintas publicaciones. Muchxs además de escribir, también se dedican a la producción, realización, programación y, en muchos casos, a la asesoría en los *workshops* internacionales, por lo que aprovechan el viaje al festival para realizar varias tareas simultáneas.

**Representantes de instituciones.** Muchas de las instituciones que mencionamos más adelante y que colaboran con el circuito internacional de festivales envían a sus representantes a los festivales para estar al día de cómo se desarrollan sus proyectos. Estas instituciones trabajan con los festivales, ya sea a través de su financiación, promoción o uso como plataforma de promoción y distribución.

Las instituciones con más presencia en el circuito analizado son los centros de promoción del diversos cines nacionales, así como del cine documental, representantes de otros festivales, de fundaciones que financian el cine documental, escuelas de cine y universidades, así como de instituciones gubernamentales vinculadas al cine (programa MEDIA de la UE, ministerios de cultura, programas de promoción del cine, etc.)<sup>153</sup>.

<sup>152</sup>Ver “medios de comunicación y prensa” más adelante (página 122).

<sup>153</sup>Hablaremos con más precisión del papel de estas instituciones más adelante en este mismo apartado.

**Commissioning editors**<sup>154</sup>. El trabajo de lxs *commissioning editors* consiste en seleccionar y financiar proyectos de películas en fase de (pre)producción. Normalmente son representantes de televisiones (públicas en la mayoría de los casos analizados). Asisten a los foros de financiación que se celebran en los festivales para formar parte de los tribunales ante los que se presentan los proyectos, y, dependiendo de la capacidad de inversión de las instituciones a las que representan firman contratos de precompra de las películas, entran como socios a través contratos de coproducción, firman cartas de interés en la distribución del proyecto una vez acabado o simplemente recopilan información sobre los proyectos en curso ese año<sup>155</sup>. También acuden a las videotecas de los mercados paralelos para comprar películas terminadas.

**Productores.** Lxs representantes de empresas productoras suelen acudir a los festivales para participar en los eventos paralelos de la sección industrial, con el objetivo de buscar financiación para sus proyectos en curso. Suelen acompañar a lxs documentalistas, colaborando con ellxs en la presentación pública de los *pitchings*<sup>156</sup>.

**Empresas de producción.** Las empresas de producción en el marco del cine documental que hemos analizado son en su mayoría empresas unipersonales (es decir trabajadorxs autónomxs) que son al mismo tiempo cineastas. Este es otro de los aspectos que hace a este tipo de documental “independiente”, no ya a nivel económico, pero sí a nivel creativo, porque no se realiza por encargo de institución alguna, ni adopta un formato serial de alguna televisión.

En el caso de los filmes de más éxito en la circulación por la red (sobre todo tras el proceso de fomento de las coproducciones que ha tenido lugar en los últimos años), siempre suele haber una productora principal (que aporta el trabajo creativo, y que suele pertenecer a esa categoría autónoma) a la que una vez desarrollado el proyecto se suma una televisión pública que aporta financiación (y cuyo trabajo está más centrado en el campo de la producción ejecutiva, aunque siempre tiene influencia en la parte creativa).

**Agentes de ventas.** Los *sales agents* o agentes de ventas son representantes de empresas distribuidoras que optimizan la visita de los festivales cumpliendo un doble objetivo. Por un lado, vender las películas de su catálogo, y por otro, conseguir nuevas adquisiciones.

**Empresas de distribución.** Entre las empresas de distribución que hemos visto operar en los festivales de la región destacan *Autlook Filmsales*, *Deckert Distribution* y *Taskovski Films*. Dichas empresas trabajan tanto con televisiones como con salas cinematográficas, y han sido las encargadas de que ciertos filmes lleguen a la gran pantalla, y no sea el festival su única oportunidad

<sup>154</sup>Ver “televisiones” más adelante (página 122).

<sup>155</sup>A raíz de los trasvases de dinero público al sistema financiero privado internacional tras el estallido de la crisis mundial en 2008, los *commissioning editors* de las televisiones públicas han ido reduciendo el riesgo dejando de firmar contratos de coproducción y pre-compras, asistiendo a los *pitchings* como meros *ojeadores* de futuros proyectos. Ahondaremos en estas cuestiones en la sección 3.4. del tercer capítulo, dedicada a la dimensión económica de los festivales (a partir de la página 309).

<sup>156</sup>Ver “foros de financiación” o “*pitching forums*” más adelante (página 113).

de difusión en salas (además del incentivo que suponen los ingresos por asistencia que los festivales no proporcionan a documentalistas y empresas de producción)<sup>157</sup>.

**Plataformas VoD.** Las plataformas de *Video on Demand* son páginas webs que ofrecen la posibilidad de descargar (o ver en *streaming*<sup>158</sup>) películas de forma legal a cambio del pago de una tarifa (dependiendo de la película y del tipo de visionado suele oscilar entre 0.50 y 5 euros por película, aunque también hay algunas que se ofrecen de forma gratuita).

La más relevante en la región analizada es la plataforma *DocAlliance* ofrece desde el año 2008 la posibilidad de ver películas *online* (opción que ya era posible gracias al proyecto del que surgió: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com), iniciado por el festival de *Jihlava*)<sup>159</sup>.

Los **centros nacionales de cine** tienen un papel fundamental en la creación y desarrollo de la red de festivales, pero tras la caída de los sistemas de planificación central su función se ha visto relegada a un papel secundario (ya que han pasado de creadores y organizadores del festival a meros intermediarios para su financiación y promoción). A día de hoy (2011) su rol respecto al circuito de festivales y el desarrollo de la producción documental es diferente en función del estado al que nos refiramos, y nos dan una idea de los distintos modelos de adaptación al sistema capitalista en el campo de la cultura que se ha producido (o se está produciendo) en cada país de la región.

La mayoría de estos centros que funcionan en la actualidad han sido creados a partir de los años noventa, en el marco de la creación de nuevas leyes cinematográficas (como es el caso de la *Executive Agency National Film Center* de Bulgaria, creada en el marco de la *Cinema Industry Law*<sup>160</sup> de 2004, el *Polish Film Institute*, creado en 2005 o el *Croatian Audiovisual Center* creado en 2008 gracias a la ley sobre actividades audiovisuales<sup>161</sup>). Las actividades realizadas por cada uno de ellos es diversa en cada país, pero en los últimos años se está produciendo una tendencia a la homogeneización, también a causa de los procesos de incorporación de estos países a la UE, que exigen una adaptación a la legislación audiovisual europea<sup>162</sup>.

Sus funciones básicas respecto al cine documental y su red de festivales son las de gestionar las ayudas públicas (tanto para cineastas, productoras como festivales), así como promocionar tanto su “cine nacional” como el “cine europeo” (realizando informes y publicando catálogos y/o bases de datos). En el marco de la normativa europea, también se encargan de fomentar las coproducciones con asesoría legal e información sobre empresas audiovisuales locales. Además, algunos como la *Executive Agency National Film Center* de Bulgaria también se encargan de coordinar el programa

<sup>157</sup>En el capítulo 3.4. dedicado a la dimensión económica de los festivales, analizaremos el papel de los festivales como plataformas de distribución (a partir de la página 319).

<sup>158</sup>Consiste en ver las películas directamente en internet sin bajar el archivo a tu ordenador, lo que implica que hay que pagar una vez por cada visionado. Por este motivo, esta opción suele ser más baratas que las que permiten obtener una copia de la película.

<sup>159</sup>Ver “bases de datos *online*” más adelante (página 124).

<sup>160</sup>Texto del Film Industry Act traducido al inglés disponible *online* en: <http://www.film-makersbg.org/zakon-kino-eng.htm> [última consulta:15.11.2010].

<sup>161</sup>La ley de actividades audiovisuales, aceptada por el parlamento croata en su sesión del 6 de julio de 2007 (Class: 011-01/07-01/66. Registry Number: 71-05-03/1-07-2. Zagreb, 13 July 200) ofrece una versión en inglés disponible *online* en: [http://www.havc.hr/index\\_eng.php?menu\\_id=9](http://www.havc.hr/index_eng.php?menu_id=9) [última consulta:15.11.2010].

<sup>162</sup>Declaración del *Council of Film Institutes*, adoptada en Londres en 2003.

MEDIA de la Unión Europea, u organizar directamente los festivales de documental (como es el caso del *Golden Rhyton* de Bulgaria).

Estas instituciones articulan los conceptos de cine nacional basándose en distintos criterios que funcionan principalmente como requisitos para acceder a las ayudas, pero también como criterios de inclusión en sus catálogos y bases de datos. Cada estado articula la idea “nacional” de distinta manera, pero todos incluyen limitaciones como la nacionalidad legal (pasaporte) de lxs miembros del equipo de rodaje, así como el lugar de registro de las empresas que participan, los idiomas utilizados, o las localizaciones que aparecen en el film, en relación con el territorio de ese estado.

Las **filmotecas nacionales** se encargan principalmente de proveer de filmes a los festivales para determinadas retrospectivas históricas. En ninguno de los festivales analizados hemos visto actividades de colaboración para la incorporación de los filmes enviados a los festivales a los archivos de las filmotecas, por lo que estos permanecen en los archivos privados de los festivales, o meramente almacenados en sus oficinas sin ningún tipo de catalogación<sup>163</sup>.

**Centros de promoción del cine documental.** Con objetivos similares a los de los “centros nacionales de cine” en los últimos años han surgido varias instituciones para la promoción del cine documental (en la mayoría de casos como iniciativas privadas por parte de profesionales del sector). Son instituciones cuya principal finalidad es el fomento de la creación documental, y funcionan como enlace entre la industria (entidades financiadoras) y lxs creadorxs (documentalistas potenciales).

A diferencia de los “centros nacionales” (que promueven tanto la ficción como el documental, primando la visibilidad de la primera), estos centros se especializan en el documental, y actúan en varias dimensiones, todas ellas relacionadas con la información y el conocimiento especializado. Dirigidas a cineastas potenciales, sus actividades se encaminan a la transmisión de información y la “traducción” de los mecanismos de financiación pública (cuyo carácter burocrático exige un complejo proceso de aprendizaje, sobre todo en el caso de la Unión Europea) y financiación privada (a través del contacto con fundaciones, ONGs y televisiones); o como escuelas especializadas en aspectos económicos de la producción a través de la organización de talleres internacionales o *workshops* (lo que en muchos casos cubre un área no incluida en los estudios oficiales de las universidades y escuelas de cine de la región)<sup>164</sup>.

El *Institut dokuméntarniho filmu/Institute of Documentary Film* de Praga, es sin duda el más destacado en la región, también por su voluntad de extender su influencia más allá de las fronteras de República Checa y erigirse como referente del cine documental en “Europa Central y del Este”. Desde su fundación en 2001, sus principales actividades se han centrado en la creación de una base de

<sup>163</sup>A pesar de que en la muestra de festivales analizada la colaboración con filmotecas no es muy relevante, cabe destacar que sí lo es en otros festivales internacionales. El valor de las copias de determinados filmes limita enormemente la posibilidad de ser prestadas a los festivales, por lo que las propias salas de proyección de las filmotecas se suman como sedes del festival (un ejemplo lo vemos en las proyecciones del *Cine Doré*, sala de exhibiciones de la Filmoteca Española, durante el festival *Documenta Madrid*).

<sup>164</sup>Ver la propuesta de Müller para fomentar la creación de la figura del productor en Europa del Este (2007: 32). Profundizaremos en esta cuestión en el tercer capítulo, en el apartado dedicado a la agenda económica de los festivales.

datos *online* de acceso libre ([www.dokweb.net](http://www.dokweb.net))<sup>165</sup>, además del taller de creación y financiación documental *Ex Oriente Film Workshop* (cuya primera edición se celebró en 2003). La última sesión de este taller consiste en la presentación del proyecto final en el foro de financiación (*pitching forum*) *East European Forum* (creado en 2001 en colaboración con el festival de Jihlava, donde se celebra el evento una vez al año). También en Jihlava se celebra el mercado de documental *East Silver Market* (otra iniciativa del *IDF*) celebrado por primera vez en 2004. Además, el *IDF* presenta cada año nuevas iniciativas para promocionar el documental de la región, como la *East Silver Caravan* (que lleva una selección de películas a varios festivales internacionales) o *East Silver TV Focus* que envía una selección muy reducida de películas escogidas a televisiones internacionales para su posible distribución o *Docutalents from the East*, una iniciativa de promoción de películas en proceso de producción, que se organiza en colaboración con el festival de Karlovy Vary.

Un segundo centro de vocación transfronteriza es el *Balkan Documentary Center* creado en Sofía (Bulgaria) en 2010 por iniciativa de la productora *Agitprop*, que sigue el modelo del *IDF* de Praga, aunque con menos recursos (tanto económicos como humanos). Sus principales actividades se centran en la organización de cursos especializados para profesionales del audiovisual en Bulgaria, la organización de un taller internacional (*workshop*) para proyectos documentales de países de los Balcanes así como una base de datos *online*, que a diferencia de la creada por el *IDF* de Praga, acoge la información aportada por los visitantes de la web, pero no trabaja activamente en la inclusión de datos (por lo que estos son muy limitados). Su sede es también un espacio de trabajo (con salas de edición) y de encuentro para documentalistas<sup>166</sup>.

**Talleres de (co)producción (*workshops*).** Los talleres de producción o *workshops* son cursos de formación específicamente dirigidos al desarrollo de proyectos de documental, que se realizan paralelamente al período de producción de las películas. Su funcionamiento sigue unas pautas casi idénticas en la mayoría de los casos analizados, organizándose a través de unas cuatro sesiones anuales de aproximadamente un fin de semana cada una, donde los filmes se encuentran en distintas fases de producción. La primera suele dedicarse a cuestiones más estético-narrativas (para guiar el rodaje y el desarrollo del proyecto); para en las sesiones posteriores revisar el proyecto ya avanzado (normalmente con parte del rodaje ya realizado). La última sesión suele coincidir siempre con un festival internacional, donde se realiza el *pitching* de los proyectos ante un grupo de comisarixs de televisiones internacionales (mayoritariamente públicas). Precisamente los días anteriores a la celebración del foro de financiación tiene lugar la última sesión docente para los participantes en los *workshops* dentro del marco del propio festival, donde se aprenden trucos de presentación de proyectos para el *pitching* y se ensaya varias veces la representación que tendrá lugar unos días después ante los comisarixs en el foro de financiación.

Tomando como modelos los *workshops* que se celebran en diversos puntos de Europa occidental, como *Documentary Campus* (GE), *Documentary in Europe* (IT), *Esodoc* (IT) o el *Berlinale*

<sup>165</sup>Su versión anterior se encontraba bajo el dominio: [www.docuinter.net](http://www.docuinter.net).

<sup>166</sup>En la sección 3.2., dedicada a la dimensión espacial de los festivales, analizaremos el papel de los centros de promoción del cine documental como intermediarios para la cooperación internacional (a partir de la página 247).

*Talent Campus* (GE), muchos de los participantes en estos talleres han importado a Europa del este el modelo, llevando a cabo iniciativas similares junto a festivales de sus países. Entre los *workshops* celebrados en la región analizada destacan el *Ex Oriente Film Workshop* (creado por el *IDF* de Praga y que se celebra durante el *Jihlava International Documentary Film Festival*), *Zagrebdox Pro* (Zagreb), el *Dragon Forum* (que se celebra durante el *Krakov Film Festival*), el *Cinetrain* (RU), *Mydeer* (Budapest, vinculado al festival *Dialëktus*), *Aristoteles Workshop* (vinculado al *Astra Film Festival*), el *Balkan Documentary Center Workshop* (que ha colaborado con los festivales *Dokufest Kosovo* y *Documentarist* de Estambul), así como el *StoryDoc* celebrado en Grecia<sup>167</sup>.

**Foros de financiación (Pitching forums).** Los foros de financiación o *pitching forum* están fuertemente vinculados a los mercados ya que aprovechan la presencia de *commissioning editors* de las televisiones para poner en contacto proyectos documentales (aún no finalizados) con sus empresas, con el propósito de conseguir contratos de coproducción o pre-venta.

Entre los más destacados se encuentran el *Leipzig International Pitching Forum* (que está vinculado al *workshop Documentary Campus*), el *IDFA Pitching Forum*, el *Dragon Forum* vinculado al *Krakov Film Festival*, *Docs in Thessaloniki* vinculado al *Thessaloniki Documentary Festival* y al taller de creación organizado en colaboración con la *EDN*, y el *East European Forum*, de referencia para los países del Este, y que está organizado por el *IDF* de Praga y se celebra durante el *Jihlava IDFF*<sup>168</sup>.

**Crowdfunding**<sup>169</sup>. Este sistema de financiación toma como modelos los *pitchings internacionales*, pero en vez de presentar los proyectos ante un tribunal de *commissioning editors*, lo hace ante un público no especializado, donde cada individuo invertirá una pequeña cantidad en la película. Dos de las razones por las que este sistema ha cobrado fuerza en los dos últimos años son la crisis mundial y la generalización del uso de redes sociales en internet. En primer lugar, los *commissioning editors* que trabajaban para las televisiones públicas europeas han reducido el número de pre-compras y coproducciones en los últimos tres años, y en segundo lugar, internet, y más concretamente las redes sociales, se han erigido como instrumentos eficaces para llegar directamente al espectador potencial y conseguir financiación directa, evitando intermediarios<sup>170</sup>.

**Mercados.** Los mercados son una piedra angular para el éxito internacional de los festivales, que como apuntábamos anteriormente, se han convertido en un espacio de intercambio económico

<sup>167</sup>En capítulos posteriores reflexionaremos sobre diversos aspectos de estos talleres internacionales. En el capítulo 2 hablaremos de la copia de modelos y los procesos de difusión cultural a través de estos *workshops* (pág. Error: No se encuentra la fuente de referencia) y en el capítulo 3 ahondaremos en su dimensión cultural y económica. A partir de la página 278 analizaremos los talleres de mayor repercusión en la región y su papel en la promoción de estéticas concretas, y a partir de la página Error: No se encuentra la fuente de referencia hablaremos de su papel de intermediarios entre la industria y la creatividad.

<sup>168</sup>En capítulos posteriores reflexionaremos sobre diversos aspectos de estos foros de financiación. En el capítulo 2 hablaremos de la copia de modelos y los procesos de difusión cultural a través de estos *pitchings* y en el capítulo 3 ahondaremos en su dimensión económica, analizando los *pitchings* de mayor repercusión en la región analizada, así como su evolución en los últimos años (a partir de la página Error: No se encuentra la fuente de referencia).

<sup>169</sup>En la edición 2011 de la *EDN Financing Guide* publicada anualmente por la European Documentary Network aparecen por primera vez las plataformas de Crowdfunding como instituciones para la financiación del cine documental.

<sup>170</sup>En el capítulo 3.4. dedicado a la dimensión económica de los festivales, hablaremos de las nuevas iniciativas para la búsqueda de financiación surgidas a raíz de la crisis (a partir de la página Error: No se encuentra la fuente de referencia).

(además de creativo). Estos mercados ofrecen catálogos propios (en inglés) donde incluyen toda esta información, además de sinopsis, fichas de producción y datos de contacto con las productoras y/o autorxs de los filmes.

Los dos más importantes de la región son el de Tesalónica: *DocMarket* (que se celebra desde la primera edición del festival: 1999) y *East Silver Market* de Jihlava (que se celebra desde la octava edición del festival: 2004) erigido en los últimos años como referente para Europa Central y del Este y que está ampliando sus actividades a nuevos horizontes como los premios *Silver Awards*, la *East Silver Caravan* o *East Silver Tv Focus*... En los últimos años los dos principales mercados de la región (Jihlava y Tesalónica) han ofrecido este servicio en formato digital, lo que permite que varias personas vean el mismo filme al mismo tiempo y una rapidez de visionado mucho mayor.

Mirando hacia el Oeste, los mercados de referencia para los representantes de los festivales y realizadorxs de la muestra analizada son los de *Leipzig*, *IDFA* y *Sunny Side of the Doc*. Todos ellos exigen distintas tarifas para participar (además de los gastos de transporte y alojamiento, superiores a los de Europa del este), lo que supone una desventaja para lxs profesionales de la región oriental del continente<sup>171</sup>.

**Tarifas (o tasas).** Las tasas económicas exigidas para la participación en festivales, foros de financiación, *workshops*, o mercados actúan como filtros económicos para la entrada en el circuito de producción y distribución de cine documental generado alrededor de los festivales.

Sus importes varían mucho de un evento a otro, dependiendo de su prestigio internacional, así como del país donde se celebre. A grandes rasgos la presencia y cuantía de tarifas para la participación en las iniciativas de instituciones de la mitad este de Europa son mucho menores que la de sus homólogas en la mitad occidental del continente.

Además, existe un amplio margen de negociación de tarifas, que suele producirse de forma bilateral entre las dos partes interesadas. Estas prácticas suelen permanecer ocultas al público, por lo que es muy difícil conocer su dimensión real.

**Clases Magistrales, mesas redondas, conferencias y congresos.** Las clases magistrales (master-classes), mesas redondas, conferencias y congresos permiten acercar al gran público las prácticas contemporáneas de cine documental, tratando cuestiones prácticas sobre cómo trabajan determinados autorxs, tendencias y mecanismos de la industria audiovisual, o temáticas socioculturales planteadas por los filmes.

Una mirada retrospectiva a los contenidos de estas secciones paralelas nos permite ver intereses a largo plazo de los festivales, así como su papel tanto en la definición de la propia práctica documental y sus tendencias en el presente, como en la escritura de la historia del cine. Esta última

---

<sup>171</sup>En el capítulo 3.4. dedicado a la dimensión económica de los festivales, analizaremos los mercados de mayor repercusión en la mitad este de Europa y su papel en la inclusión de actividades industriales en los festivales de la muestra (a partir de la página 317).



tendencia se materializa en los contenidos de las charlas y proyecciones, en el marco de las retrospectivas dedicadas a cineastas, escuelas o temáticas concretas<sup>172</sup>.

No podemos detenernos en los contenidos de estas secciones a lo largo de los últimos años en los distintos festivales, aunque sí podemos decir que muchas se han encaminado a analizar el papel de la digitalización del medio (y sus posibilidades para un “género menor” como es el documental), a generar debates en torno a cuestiones políticas vinculadas a la región (circulación de personas, derechos humanos, etc.), así como a la recuperación de la obra de directorxs consagradxs en la historia documental de cada país.

**Asociaciones profesionales de documentalistas**<sup>173</sup>. Como hemos visto en los casos anteriores, la mayoría de las instituciones que toman parte en la construcción del circuito de festivales adoptan varias funciones, cubriendo distintas áreas a la vez (producción, creación, financiación, promoción). De esta manera intentan suplir las carencias que en cada entorno concreto puedan darse (tanto por la inoperatividad de las políticas públicas al respecto, como la falta de iniciativas privadas).

Las asociaciones de profesionales también son actores fundamentales de la red (en unos estados más que en otros) y en muchos casos están relacionadas con la defensa de los derechos de autor, como ocurre con *BSB (The Association of Documentary Filmmakers in Turkey/Belgesel Sinemacılar Birliği)* que se ocupa de organizar el *International 1001 Documentary film Festival/Istanbul Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali*.

Otras como *FoG (Filmmakers of Greece/Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη)*, creada en marzo de 2009, se han centrado más en la reivindicación de la aplicación de la legislación vigente sobre derechos y cuotas audiovisuales, presionando al Estado griego a través del boicot al festival internacional de Tesalónica (tanto el de ficción como el de documental, con mucho menos seguimiento en el caso de este último).

En tercer lugar está la *EDN (European Documentary Network)*, creada en 1996 en Copenhague (Dinamarca) y liderada por Tue Steen Müller desde sus inicios hasta 2006. La función principal de EDN es fomentar el desarrollo de relaciones en el sector documental europeo (específicamente en su dimensión económica) y también realiza actividades de formación e información sobre la industria audiovisual, organizando talleres y conferencias, y es así mismo editora de la revista especializada *DOX* y de la *EDN Financing Guide*. La *EDN* ha sido la promotora y/o coorganizadora de la mayoría de los *workshops* internacionales de coproducción celebrados en los festivales de cine documental en el marco europeo.

**Asociaciones de productores.** Otra asociación de profesionales para la defensa de los derechos de autor que desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la red internacional de festivales es la *FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de*

<sup>172</sup>Profundizaremos sobre algunas de estas cuestiones en la sección 3.3., donde analizamos las formas de promoción de la cultura documental en el marco de los festivales (a partir de la página 289).

<sup>173</sup>En el segundo capítulo, dedicado a las formas de interacción desarrolladas entre los festivales, analizaremos el papel de diversas asociaciones profesionales en las dinámicas de cooperación y competitividad establecidas en el circuito.

*Films/International Federation of Film Producers Associations*). Fue creada en 1933 y desde 1951 se encarga de dar acreditaciones a festivales internacionales, estableciendo una jerarquía basada en criterios de calidad propuestos y valorados por la propia institución. La *FIAPF* ha ido incluyendo a lo largo de los años varias categorías de festivales basándose en distintos criterios como la temática, el género o la especialización en regiones determinadas<sup>174</sup>, siendo una de ellas la de “documental y de cortometraje”. La *FIAPF* tiene mucha más repercusión para los festivales de ficción que para los festivales de documental, y es causa de continuos litigios en torno a la idoneidad de los festivales a los que decide asignar la categoría “A”.

En el caso del cine documental en la región analizada, los festivales del circuito no parecen tener tantos conflictos ni interés por obtener acreditación de la *FIAPF* (siendo el *Krakov Film Festival* el único que la posee). Esto puede estar relacionado con el hecho de que el canal natural para la emisión del documental en este período haya sido la televisión (mayoritariamente pública), con la que las productoras y cineastas tienen sus propios cauces de comunicación; y no las salas de cine, para las que sí es necesario negociar con distribuidoras que hagan de intermediarias<sup>175</sup>.

Los otros cuatro festivales acreditados en la categoría de documental y cortometraje a día de hoy (2011) son *Oberhausen* (que como apuntábamos anteriormente ha tenido un importante papel de puente cultural durante la Guerra Fría), *Message to Man* de San Petersburgo, *Zinebi. International Documentary and Short Film Festival* (Bilbao) y *Tampere*.

**Asociaciones de críticos de cine.** La *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique* (*International Federation of Film Critics, FIPRESCI*) es una organización cuyos miembros incluyen críticos cinematográficos profesionales y periodistas especializados en cine, y, según declara, está establecida en diferentes países para la promoción y desarrollo de la cultura cinematográfica y para la defensa de los intereses profesionales. Al igual que ocurría con la *FIAPF*, su repercusión es mucho mayor en el caso de los festivales dedicados a la ficción (en muchos de ellos se ofrece un “premio FIPRESCI” cuyo jurado está compuesto por miembros de la asociación).

**Alianzas profesionales.** Se trata de programas o asociaciones de varias instituciones con fines concretos, que unen sus fuerzas para promover el cine documental, o el cine de la región en particular. Es el caso de *DocAlliance*, una plataforma de colaboración entre festivales que ofrece filmes *online* para su descarga a cambio del pago de pequeñas cantidades (de 1 a 5 euros por filme) o *East European Film Alliance* (un consorcio de varias asociaciones con sede en Rumanía, para la promoción del cine de la región, que crea lazos entre diversos sectores de la industria<sup>176</sup>).

<sup>174</sup>Las categorías por las que asigna acreditación la *FIAPF* a día de hoy son: “competitive feature film festivals/festivals compétitifs”, “competitive specialised feature film festivals/festivals compétitifs spécialisés”, “non-competitive feature film festivals/festivals non-compétitifs”, “documentary and short film festivals/festivals de films documentaires et de courts métrages. En <[www.fiapf.org](http://www.fiapf.org)> [última consulta: 20.12.2011].

<sup>175</sup>En la siguiente sección hablaremos del papel de la *FIAPF* en la creación de límites autoimpuestos que modelan los desarrollos de la red internacional de festivales (pág.144) y en el capítulo 2 exploraremos el papel que juega en las dinámicas de cooperación y competitividad que se establecen entre los festivales (pág.167 en adelante).

**Gobiernos estatales y regionales**<sup>177</sup>. La financiación de los festivales depende en cada caso de distintas fuentes de ingresos, ya sea a través de presupuestos y ayudas gubernamentales (estatales, regionales y municipales); patrocinio de empresas privadas o instituciones sin ánimo de lucro (como fundaciones, ONGs o asociaciones); o ingresos directos a través de las entradas, el *merchandising* de productos del festival (catálogos, publicaciones, camisetas, etc.) o los ingresos por alojamiento (cuando provee espacios públicos y/o privados, normalmente dirigidos a jóvenes y estudiantes).

En el caso de los gobiernos estatales, estos actúan normalmente a través del Ministerio de Cultura, ya sea gestionando ayudas anuales o directamente a través de los presupuestos cuando el festival está gestionado directamente por el estado. La tramitación de las ayudas se gestiona en los “Centros nacionales de cine” o en los propios ministerios, e implican la realización de un trabajo previo de presentación de proyectos y presupuestos detallados con distintos niveles de complejidad burocrática, para lo cual es necesario un gran trabajo inicial de obtención de información y aprendizaje de los procesos que implica la comprensión de complejos textos legales. Se trata de un proceso acumulativo de aprendizaje, que hace la tramitación de convocatorias posteriores (o en otras instituciones) mucho más rápida y eficaz. Los gobiernos regionales siguen los mismos mecanismos de funcionamiento, aunque sus criterios de elegibilidad se refieren a la región concreta y no al estado.

La financiación de los filmes sigue los mismos procesos burocráticos que han de realizar lxs organizadorxs de los festivales, pero en este caso los demandantes de ayudas son mucho más vulnerables, dada la mayor competencia (lógicamente el número de realizadorxs es superior al número de festivales) y la complejidad burocrática de las ayudas, que exige mucho tiempo y trabajo para su gestión, bastante opuesto al trabajo creativo.

Los ayuntamientos también están involucrados en la red de festivales, a través de su financiación, dada su capacidad de atraer visitantes, utilizando el festival como plataforma de atracción turística.

**Programa MEDIA de la Unión Europea**<sup>178</sup>. Dado el proceso de integración en la Unión Europea que se ha producido en los últimos diez años en varios de los estados de la región analizada y la estrategia política específica de esta institución supraestatal en el campo del audiovisual, vemos que el programa MEDIA de la UE es uno de los actores que más influencia han tenido en la financiación y fomento de lazos supraestatales en el circuito de festivales.

El programa MEDIA, cuyo interés principal es la creación de un circuito económico de distribución de “filmes europeos”, ha participado en la financiación de los talleres internacionales de

<sup>176</sup>En abril de 2011 los integrantes del consorcio son los siguientes: *Romanian Film Sector*, *IFF Molodist* (Ucrania), *ALTFilm* (Moldavia), *Ankara Sinema Association* (Turquía), *Geopoly* (Bulgaria), *Moscow International Film Festival* (Rusia), *Tallinn Black Nights Film Festival* (Estonia), *Georgian National Film Center*, *National Film Center of Latvia*, *HAVC* (Croacia) y *State Film Fund from Ministry of Culture and Tourism* (Azerbaijan). Cabe destacar que la experta belga Patrice Vivancos (autora de *Cinéma et Europe. Réflexions sur les politiques européennes du soutien au cinéma*) ha colaborado en varios de sus talleres profesionales.

<sup>177</sup>En la sección 3.5., dedicada a la dimensión política de los festivales, analizaremos la relación de los festivales con diversas instituciones gubernamentales (a partir de la página 339).

<sup>178</sup>En la siguiente sección (1.4.), analizaremos los marcos legales en los que se ha desarrollado la red internacional de festivales en los últimos años.

creación documental, en muchos de los festivales de documental de la muestra, en salas de cine y, sobre todo, en instituciones que crean lazos entre profesionales de distintos estados de la UE, con un especial interés en fomentar las coproducciones. Es por ello que el programa financia instituciones como la *EDN*, el *IDF* de Praga o el *Balkan Documentary Center* de Sofía.

Podemos apreciar que el programa MEDIA ha sido utilizado específicamente por la Unión Europea para preparar el acceso de los países candidatos y acelerar la adecuación de su legislación audiovisual a los propósitos de la UE, ofreciendo la posibilidad de acceder a sus ayudas antes de pertenecer a la UE, como ocurre en el año 2010 con Croacia<sup>179</sup>.

**Patrocinadores**<sup>180</sup>. Los *sponsors* privados suelen ser tanto empresas privadas, como asociaciones sin ánimo de lucro (fundaciones, “sociedades civiles” y ONGs). Las empresas privadas provienen de diversos sectores (desde empresas de telecomunicaciones hasta productoras de cerveza) y cofinancian el evento a cambio de la inclusión de su publicidad en todas las publicaciones del festival (tanto impresas como en internet<sup>181</sup>) y la emisión de *spots* publicitarios al inicio de cada sesión de proyección. También suelen financiar algunos premios, utilizando la ceremonia de entrega de premios para apoyar la imagen de la empresa y promocionar su negocio. A grandes rasgos vemos una amplia presencia de empresas de telefonía móvil y bancos en la financiación de los eventos, y en los últimos años también de compañías aéreas.

Además, existen distintas categorías de financiación en función de la cantidad aportada, la finalidad específica de la ayuda o el tipo de colaboración (que puede estar basada en el trueque o intercambio, en vez de en aportación de dinero). Las categorías utilizadas suelen ser la de “general sponsor” o “main partner” (tb “supported by”) para los principales financiadores con aportaciones en efectivo, “media partner”, para televisiones, periódicos y revistas que cubren el festival, y otra serie de categorías menores como “Travel/Accommodation sponsors” (que suelen ser los hoteles y restaurantes principales donde se aloja a los invitadxs o se celebran las fiestas privadas del festival).

En general, la mayoría de los catálogos de los festivales sólo diferencian entre el patrocinador principal y todos los demás, sin que en ningún caso se especifiquen las cifras de las cantidades exactas, o el porcentaje del presupuesto que supone cada aportación. Otra diferenciación que se hace en los créditos es la de “partner” y “sponsor”. Normalmente los socios o “partners” aportan una ayuda que no ha de ser necesariamente económica (y suele estar basada en el trueque o intercambio) y los patrocinadores o “sponsors” son aquellas empresas que aportan dinero en efectivo al presupuesto del festival<sup>182</sup>.

**Fundaciones, asociaciones y ONGs.** Por otro lado están las fundaciones, asociaciones privadas y ONGs. Su modos de colaboración con los festivales van más allá de la financiación

<sup>179</sup>Ver tabla con las fechas de incorporación al programa MEDIA de los países incluidos en la muestra en la pág..

<sup>180</sup>En la sección 3.4., dedicada a la dimensión económica de los festivales, reflexionaremos sobre las formas de financiación de los festivales de la muestra (a partir de la página 323).

<sup>181</sup>O Incluso en los propios votos del público, como ocurría en la edición de 2009 del festival *Zagrebdox*, donde aparecían los colores de la empresa *Telecom*.

<sup>182</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el apartado dedicado a la dimensión económica de los festivales, donde analizamos sus estrategias de financiación.

económica, ya que muchas utilizan el festival como plataforma de promoción de sus programas. Como indicábamos anteriormente, la entidad legal de muchos festivales es de asociación civil, ONG o fundación, pero hay además muchas otras organizaciones de este tipo que colaboran con el patrocinio de premios determinados (de derechos humanos o medio ambiente, por ejemplo), dando conferencias sobre temas de su interés, u organizando fiestas para recaudar fondos para su causa.

Algunas de las que colaboran con varios de los eventos analizados son la *Visegrad Fund*, *Open Society Fund*, *Soros Foundation* y *Amnistía Internacional* (además de otras como *Cruz Roja*, con una fuerte presencia en el Festival de Tesalónica)<sup>183</sup>.

**Fondos para la financiación del cine documental.** Algunas instituciones ofrecen fondos de ayuda específicos para la producción documental, como la *World Cinema Fund* o la *Hubert Bals Fund*, que proporcionan ayudas económicas para la financiación de la producción fílmica en países y regiones con baja capacidad de producción, entre los que según las propias fundaciones, se encontrarían África, el Medio Oriente o América Latina. Una ayuda de especial importancia para el documental en el marco europeo es la *Jan Vrijman Fund* (promocionada a través del festival *IDFA* de Ámsterdam), cuyo requisito es no pertenecer a la Unión Europea, y que asegura para los filmes financiados su posterior proyección en el festival *IDFA*.

Promovidas desde Estados Unidos por el especulador internacional de origen húngaro George Soros, la *Soros Foundation* y *Open Society Fund* han tenido una gran influencia en los países ex-comunistas, financiando filmes y condicionando la programación de varios festivales con el objetivo de extender las teorías del tercer sector, la “sociedad abierta” y la “sociedad civil” en las recién estrenadas democracias del Este. Actualmente la *Soros Fund* ha pasado a gestionarse a través del *Festival de Sundance*, adquiriendo el nombre de éste<sup>184</sup>.

**Embajadas, consulados e institutos extranjeros.** Las embajadas colaboran con los festivales, ya sea como patrocinadoras (aportando premios en metálico), ofreciendo sus infraestructuras para la proyección de filmes o alojamiento de invitadxs, o utilizando el correo diplomático para el envío de películas<sup>185</sup>.

En función del país, determinadas embajadas e institutos extranjeros tienen una mayor presencia en el panorama cultural. En Estambul su relación con los festivales de documental es destacable, y tanto el *International 1001 Documentary film Festival/Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali* como *Documentarist–Istanbul Documentary Days/ Documentarist-Istanbul Belgesel Günleri* cuentan entre sus patrocinadores con varias embajadas (la Embajada de Dinamarca, la Embajada de

<sup>183</sup>En la sección 3.5., dedicada a la dimensión política, analizaremos su influencia en la creación de comunidades de identidad (a partir de la página 342).

<sup>184</sup>En capítulos subsiguientes estudiaremos el papel de estas instituciones en relación con los festivales de la muestra. En la sección 3.3. y el capítulo cuarto, reflexionaremos sobre su influencia en las estéticas y temáticas promovidas en el circuito (a partir de la página 287).

<sup>185</sup>Esto ocurre en mayor medida con los filmes de ficción en formato de 35mm cuyo envío es mucho más caro y es una práctica casi inexistente en el campo del documental, sobre todo en los últimos años, donde el Betacam seguido del Vhs y después el formato DVD han sido los formatos predominantes utilizados por lxs cineastas y productoras para enviar sus filmes a los festivales.

Holanda, o el consulado de Grecia, el *Instituto Francés*, *Instituto Italiano di Cultura*, el *British Council*, etc...).

Al igual que las fundaciones, las embajadas condicionan la programación del festival, financiando o facilitando la proyección de filmes producidos en los estados a los que representan. Así como las fundaciones condicionaban los filmes a mostrar a través de selecciones propias y concursos, las embajadas no seleccionan los filmes pero sí revisan la selección realizada por el festival, en algunos casos ejerciendo la censura a través de vetos de determinadas películas<sup>186</sup>.

Otras instituciones gubernamentales son los institutos culturales en el extranjero. Encontramos una presencia destacable del *Institut Français* y el *Goethe Institut*, que colaboran con la difusión del cine de sus respectivas nacionalidades. Además, encontramos varias asociaciones y fundaciones que fomentan la hermandad entre nacionalidades (normalmente entre alemania y otro país como Polonia o República Checa) y cofinancian algunos eventos, producciones o ciclos concretos.

**Salas cinematográficas.** Las salas cinematográficas pertenecen a distintas entidades, sobre todo gracias la simplificación y abaratamiento de la tecnología de proyección digital que se ha producido en los últimos años. Así, a día de hoy muchos espacios polivalentes pueden convertirse en salas cinematográficas durante los apenas siete días que suelen durar los festivales, y en muchos casos los espacios de proyección de las películas no funcionan necesariamente como cines durante el resto del año.

Consideramos aquí que la dimensión espacial es fundamental para entender el funcionamiento de los festivales, y las salas cinematográficas tienen una importancia crucial tanto en el aspecto económico (efectos en el presupuesto del evento si implica pagar un alquiler o dar un porcentaje de la taquilla), como experiencial (relación con el espacio como lugar de referencia histórica o cultural)<sup>187</sup>.

**Sede del festival y salas de prensa.** La sede del festival durante su celebración, así como las salas de prensa proporcionadas para los profesionales de prensa e industria acreditados son además puntos neurálgicos para la comunicación del festival y funcionan como elementos de crucial importancia para la gestión de la importación y exportación de recursos del festival (creando un evento noticiable cuya repercusión mediática supone la *re-energización del entorno* que le permitirá operar con éxito en la próxima edición)<sup>188</sup>.

En cuanto a las oficinas del festival a lo largo de todo el año, en algunos casos éstas no se encuentran en los lugares de celebración del festival, sino en las capitales de los respectivos estados (es el caso de Jihlava-Praga, Tesalónica-Atenas). Cuando el festival se celebra en una capital las

<sup>186</sup>Estudiaremos la relación de diversas instituciones gubernamentales con los festivales de la muestra en el punto 3.5, donde analizamos la dimensión política de estos eventos (a partir de la página 339); así como su papel de mediadores culturales en las programaciones de los festivales (en la sección 3.3.; a partir de la página 268).

<sup>187</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el tercer capítulo, en la sección 3.2. dedicada al análisis de la dimensión espacial de los festivales, así como la sección 3.6., dedicada a su dimensión ritual y festiva.

<sup>188</sup>Tomamos el término propuesto por Fischer (2009), que plantea cuatro etapas en el ciclo de operatividad de los festivales, denominando a la cuarta re-energization.

oficinas no han de ser trasladadas (es el caso de Zagreb, Budapest) y en el caso *Dokufest Kosovo* (Prizren) se mantienen en el lugar de celebración<sup>189</sup>.

**Acreditaciones.** Las acreditaciones (e invitaciones) son objetos que no sólo han de ser considerados como mediadores, sino que tienen agencia en sí mismos<sup>190</sup>. Tienen una influencia crucial en el modelado de las redes sociales que se tejen en torno al cine documental, ya que favorecen unas y dificultan otras (impidiendo el paso a determinados eventos del festival como sesiones de *pitching*, cenas o reuniones de profesionales)<sup>191</sup>.

**Premios**<sup>192</sup>. Al igual que las acreditaciones, los premios tienen capacidad de agencia. Su presencia añade al papel de exhibidor de los festivales la dimensión competitiva. A través de ellos se crea valor añadido para películas y directores, acentuando la dimensión ritual del evento a través de las ceremonias de entrega de premios y la gestión de la incertidumbre para hacerlos públicos. De esta manera, también se genera un evento noticiable, que actúa como atractor de los medios de comunicación y prensa especializada<sup>193</sup>.

El valor de los premios varía de un festival a otro, y ha ido decreciendo en los dos últimos años debido a los problemas de financiación surgidos tras el estallido de la crisis financiera internacional. Además, algunos de los premios aparecidos en los últimos años no implican la entrega de dinero en metálico, sino que se trata de objetos de consumo (como ordenadores, etc.). Por otro lado, el tipo de premios entregados en los festivales de la muestra dependen, tanto de las secciones competitivas (que pueden estar organizadas en relación a regiones geopolíticas o criterios temáticos), como de los patrocinadores del evento. En este sentido en los últimos años ha aumentado la presencia de premios secundarios asignados por ONGs, empresas productoras, así como instituciones de promoción de la cultura cinematográfica y documental<sup>194</sup>.

**Premières.** Las *premières* o estrenos tienen, al igual que las acreditaciones y premios, capacidad de agencia, influyendo en las formas de circulación de las películas que viajan por la red internacional de festivales. Normalmente exigen que, para entrar en competición, las películas no hayan sido mostradas en ningún otro festival ni proyección pública (plataformas *online* incluidas). Sin embargo, existen distintos tipos de *premières* que pueden exigir que el estreno sea solamente nacional (estrenado en el país donde se celebra el festival), regional o internacional (que no se haya mostrado nunca en otro evento). Otro elemento a tener en cuenta es la sección en que se exhiba la película. Muchos festivales exigen *premières* exclusivamente en las secciones competitivas, pero muestran películas que ya han sido estrenadas en otros festivales en sus secciones informativas.

<sup>189</sup>Profundizaremos en estas cuestiones en el tercer capítulo, en la sección 3.2., dedicada a la dimensión espacial de los festivales.

<sup>190</sup>Tal y como planteaba Latour (2005) al analizar los actores no humanos.

<sup>191</sup>Cuestión ya planteada por De Valck (2007:34).

<sup>192</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el segundo capítulo, donde analizamos las estrategias de cooperación y competitividad entre festivales y entidades colaboradoras (especialmente a partir de la página Error: No se encuentra la fuente de referencia).

<sup>193</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en la sección 3.3. del tercer capítulo, donde analizamos la gestión de los medios de comunicación por parte de los festivales (a partir de la página 289).

<sup>194</sup>Reflexionaremos, además sobre el papel de los premios en los procesos de creación de valor económico (sección 3.4., página 307) y simbólico (sección 3.6., página 356) para películas y documentalistas.

Al igual que ocurría con los premios, la presentación pública de las *premières* en ceremonias de apertura y clausura genera expectación, atrayendo a los medios de comunicación. De esta manera, los estrenos crean valor añadido para películas y directores, lo que actúa en favor de la dimensión ritual del festival<sup>195</sup>. Además, la imposición de *premières* actúa como un límite normativo autoimpuesto por los propios festivales que condiciona la circulación de películas por la red<sup>196</sup> y a su vez, tiene una enorme repercusión, tanto en las fechas de celebración de los festivales, como en el calendario de producción y distribución global<sup>197</sup>.

La exigencia de estrenos en los festivales de la muestra varía de unos eventos a otros, pero está muy extendida la versión mixta que exige *premières* para las secciones nacionales y/o regionales, aunque no para las internacionales. La forma de gestionarlas nos da cuenta de las jerarquías que se imponen en el circuito internacional, donde aquellos con más relevancia utilizan la exigencia de estrenos para aumentar su capacidad de importar recursos, al tiempo que reducen la de otros festivales de menor rango<sup>198</sup>.

**Medios de comunicación y prensa.** El papel de la prensa es crucial para la re-energización del entorno, que permite volver a atraer recursos por parte del festival el año siguiente, y es por ello que el evento ofrece la infraestructura necesaria para que lxs profesionales de los medios de comunicación puedan ejercer su trabajo: ofrecen transporte y muchas veces alojamiento a cargo del festival, gestionan entrevistas y ofrecen espacios adecuados para su realización, ponen a disposición de lxs profesionales salas de prensa con ordenadores y acceso a internet, entregan dossiers de prensa con imágenes y textos resumiendo los contenidos diarios, y organizan ruedas de prensa con cineastas, organizadorxs y protagonistas destacados del festival.

Los medios presentes en los festivales de la muestra son mayoritariamente televisiones, y también mucha prensa generalista y especializada en cine. En la prensa especializada encontramos una presencia mayor de profesionales extranjeros (o que trabajan para medios extranjeros) especializados en la región. Este colectivo suele trabajar como *freelance* o de forma autónoma, y ofrecer después sus trabajos a varios medios<sup>199</sup>.

**Televisiones.** Las televisiones desempeñan varios roles dentro del circuito de festivales: pueden ser patrocinadoras de los eventos (ya sea como sponsor principal o como “media sponsor”, lo que normalmente implica un contrato de reciprocidad), como miembros que participan en la sección industrial del festival (mercados y foros de financiación) o como plataformas mediáticas de difusión y promoción del evento.

<sup>195</sup>Profundizaremos en estas cuestiones en el tercer capítulo, donde exploraremos las dimensiones cultural (pág.289), económica (pág.307) y ritual (pág.356) de los festivales de la muestra.

<sup>196</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el siguiente apartado, donde analizamos los entornos legales en los que se ha desarrollado esta red de festivales (pág.Error: No se encuentra la fuente de referencia).

<sup>197</sup>Reflexionaremos sobre estas cuestiones en la sección 3.1., dedicada al estudio de la dimensión temporal de los festivales.

<sup>198</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el segundo capítulo, donde analizamos las estrategias de competitividad entre festivales y entidades colaboradoras (especialmente a partir de la página Error: No se encuentra la fuente de referencia).

<sup>199</sup>Estudiaremos la relación de los medios y la crítica especializada con los festivales de la muestra en la sección3.3, donde analizamos la dimensión cultural de estos eventos (a partir de la página 289), así como en la sección 3.6., donde analizamos su dimensión ritual (a partir de la página 360).



Además de su apoyo económico (cuando colaboran como patrocinadores oficiales), su segundo papel fundamental es el de financiar las películas. En los *foros de financiación* analizados en la muestra, la mayoría de *commissioning editors* (comisarios cuya labor consiste en elegir los proyectos documentales que va a coproducir la institución a la que representan) trabajan para televisiones (en su mayoría públicas). Dentro de este mismo rol asignado por los festivales a las televisiones, que las coloca en la sección “industria” del festival, su segunda labor consiste en visitar los mercados paralelos. Estos mercados son videotecas centralizadas, situadas en alguno de los espacios del festival, donde producciones seleccionadas por un comité específico han sido minuciosamente clasificadas basándose en diversos criterios (temáticos, de duración, por nacionalidad,...) que suelen coincidir con los criterios propuestos por los propios *slots* de las televisiones (franja horaria dedicada a programación concreta de corte documental). Este rol asumido por los representantes de las televisiones en los festivales evidencia su papel de principales distribuidoras del cine documental más allá de los festivales, y por lo tanto de principales fuentes de ingreso para la financiación y recuperación de los presupuestos invertidos en los filmes<sup>200</sup>.

Por otro lado, su papel como medio de comunicación para dar publicidad al evento es fundamental, y es un elemento que los festivales tienen muy en cuenta, ofreciendo diversas facilidades a los periodistas (desde transporte, alojamiento y manutención gratuita, hasta salas de prensa con acceso a internet y asignación de material informativo, proporcionando continuamente dossieres de prensa e imágenes de los filmes y eventos)<sup>201</sup>.

Por último, cabe mencionar que las televisiones presentes en los festivales de la muestra son tanto públicas como privadas, pero como hemos indicado anteriormente, la presencia de la televisión pública es mucho mayor. En todo caso, siempre depende de los *slots* o franjas de programación que cada una de ellas dedican al cine documental en cada país.

Además de las televisiones públicas de cada estado (presentes en casi todos los casos en los eventos que se enmarcan en sus fronteras, aunque con poca presencia en festivales extranjeros), percibimos una gran presencia a nivel global en varios de los festivales de televisiones de fuera de la región como *Arte* (Francia/Alemania), *Yle* (Finlandia) o *Al Jazeera english*.

**Universidades.** Las universidades también han tomado parte en la configuración de los festivales, como patrocinadoras o colaboradoras con algún evento. Otras formas de colaboración se basan en la contratación de expertos para la elaboración de la programación, tanto de retrospectivas o ciclos específicos (como es el caso de David Čeněk para el ciclo de cine cubano que se celebró en *Jihlava IDFF* en 2009 o *Hrvoje Turković* como experto en documental croata colaborador de *Zagrebdox*) como en la programación general del festival (es el caso de Petr Kubica en *Jihlava*). En algunos casos concretos la influencia de la universidad en el festival es destacable, como en *Zagrebdox*, donde su director Nenad Puhovski es además profesor en la *Academy of Dramatic Arts*

<sup>200</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en la sección 3.4. (dedicada a la dimensión económica; a partir de la página 309).

<sup>201</sup>Profundizaremos en estas cuestiones en la sección 3.3. (dedicada a la dimensión cultural de los festivales; a partir de la página 289) y en la sección 3.6. (dedicada a su dimensión ritual y festiva, a partir de la página 360).

de Zagreb y en el *Jihlava IDFF*, que tiene una profunda conexión con *FAMU* (casi toda su plantilla ha estudiado en allí y muchos de los directores de mayor éxito tanto en el festival como en las secciones industriales (*workshops* y *pitchings*) son tanto profesorxs como alumnxs de la universidad).

Por otro lado, las universidades actúan también como productoras (como *VŠMU* en Bratislava para los filmes de Kerekeš, o *FAMU* que coproduce muchos de los filmes realizados por la comunidad universitaria en el marco checo). Este modelo ha demostrado tener un enorme éxito, ofreciendo espacios de creación no sometidos al mercado en la fase de producción de las películas. Sin embargo, a la hora de ser distribuidas en el circuito comercial internacional (especialmente a través de los festivales especializados), muchas de estas películas han probado una notable solvencia<sup>202</sup>.

Por último, la comunidad universitaria en general suele formar una parte importante del público, y los festivales ofrecen descuentos a los estudiantes de cine (como en Tesalónica) o a los estudiantes en general. Además los centros suelen ofrecer espacios e infraestructuras para la celebración de los festivales, especialmente en el marco de los países que estuvieron sometidos a sistemas comunistas, donde suele haber centros de estudiantes y cines universitarios en los centros de las ciudades<sup>203</sup>.

**Bases de datos online**<sup>204</sup>. Por último tenemos las bases de datos en línea. La función de estas bases de datos de acceso internacional está teniendo una influencia fundamental en la difusión de información sobre iniciativas locales e internacionales para la promoción, producción y distribución del cine documental, así como para promocionar los festivales y promover el envío de filmes a concurso.

En el marco analizado las bases de datos en línea más relevantes son las siguientes:

[www.docuinter.net](http://www.docuinter.net) (creada por el *Institut dokumentárního filmu*, Praga-República Checa). Convertida en [www.dokweb.net](http://www.dokweb.net) desde finales de 2009, año que también ha absorbido la página web de *East Silver Market* (el mercado de documental del *Festival de Jihlava* que previamente tenía una página independiente).

[www.edn.dk](http://www.edn.dk) (*European Documentary Network*, Copenhague-Dinamarca). Web en continua actualización, centrada específicamente en la parte más comercial del cine documental (televisiones y festivales). La información sobre el panorama de producción y distribución internacional (listados de festivales, información sobre televisiones, etc.) sólo está disponible para socios.

[www.seedox.org](http://www.seedox.org) (Proyecto *Seedox- Goeast Film Festival*, Wiesbaden-Alemania). Creada en 2008 por el Goeast film festival con intención de crear una base de datos especializada en documentales de países del Sudeste Europeo, que sin embargo no ha vuelto a actualizarse desde entonces.

[www.reelisor.com](http://www.reelisor.com) (*Documentary Campus Workshop*, Munich-Alemania). Creada como plataforma de colaboración de profesionales en el ámbito del cine documental en Europa, incluye información sobre festivales, empresas y profesionales.

<sup>202</sup>En la sección 3.3. del tercer capítulo (dedicada a la dimensión cultural de los festivales) reflexionaremos sobre el papel de ciertas universidades y escuelas de cine en la promoción de ciertas estéticas cinematográficas predominantes en el cine documental de la región analizada (a partir de la página 288).

<sup>203</sup>En la sección 3.6. reflexionaremos sobre la dimensión ritual y festiva del festival, analizando el papel del público en el evento (a partir de la página 354).

<sup>204</sup>En la siguiente sección hablaremos de la importancia de los cambios tecnológicos acaecidos en los últimos años para el desarrollo de la red internacional de festivales (a partir de la página 141).

<http://bdcwebsite.com/> (*Balkan documentary center*, Sofía-Bulgaria). Creada en 2010 como plataforma de presentación de las actividades del *Balkan Documentary Center*. También se plantea como espacio de creación de una red de profesionales de documental de los Balcanes y de promoción de sus filmes.

<http://dafilms.com/> (*Doc Alliance Films*; nueva dirección de internet establecida en 2011); sitio web previo: <http://docalliancefilms.com/> . Proyecto creado en 2008 gracias a una iniciativa conjunta de los festivales *Jihlava IDFF*, *DokLeipzig*, *CPH:DOX Copenhagen*, *Planet Doc Review* (Varsovia) y *Visions du réel* (Nyon), con sede en la oficina del festival de documental de Jihlava en Praga, como sucesor de [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com) . Ofrece información sobre películas, así como la posibilidad de descargarlas pagando una pequeña tarifa, o incluso, de forma gratuita.

## TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO

El seguimiento de las trayectorias profesionales de especialistas como Tue Steen Müller y Rada Šešić reconstruidas al inicio de esta sección nos hacen reflexionar sobre la importancia de los roles asumidos por las personas que van a participar en el funcionamiento y desarrollo de la red internacional de festivales. Hemos propuesto los itinerarios de estos dos profesionales, porque, dado que sus nombres aparecen de forma recurrente en muchos de los *workshops*, foros de financiación, asociaciones, festivales e iniciativas que han tenido lugar en esta región, los consideramos actores de gran relevancia en la creación de redes en el campo del cine documental en el marco de los festivales de la mitad este del continente europeo.

Si analizamos el listado de agentes de que actúan en la red internacional de festivales de cine documental de la mitad este del continente europeo, vemos que en ella coexisten agentes de larga trayectoria (aparecidos en la primera mitad del siglo XX, y entre los que se encuentran instituciones como la *FIAPF* o *FIPRESCI*) con instituciones aparecidas en la década de 1990 (como la *EDN*) que han incorporado a su vez numerosos agentes nuevos (especialmente los vinculados a actividades industriales de los festivales).

Además, tal y como veremos en el capítulo tres, los actores enumerados cobran mayor o menor protagonismo al analizar una dimensión u otra del festival (como las ONGs en la política, los *pitchings* en la económica o los *workshops* en varias áreas como la cultural). Por lo tanto, su mayor o menor presencia en cada festival, también nos da las claves para analizar la identidad diferenciada de cada uno de estos eventos.

Para terminar, deberíamos apuntar la importancia del rol de la propia investigadora a la hora de captar información de los festivales. La información aportada en función de si los destinatarios son la prensa o la academia es totalmente distinta, dato a tener en cuenta si consideramos que la mayor fuente de información (si no la única) para un estudio académico con perspectiva histórica de los festivales de cine son las crónicas escritas por la crítica cinematográfica, y, en menor medida, la cobertura mediática más generalista. En este sentido, los datos aportados a periodistas y críticxs

durante el festival son entendidos tanto por la organización como por lxs documentalistas, como un medio de promoción, que hay que saber manejar en beneficio propio<sup>205</sup>.

Una vez clasificados los diferentes actores que van a formar parte del circuito de festivales, a continuación, siguiendo las teorías de sistemas, revisaremos las condiciones que limitan o fomentan los desarrollos de esta red. En la siguiente sección plantearemos las limitaciones impuestas a los distintos actores para el desarrollo de sus actividades en el circuito internacional de festivales (ya sea por el marco legal audiovisual, los tratados internacionales de circulación de personas y capitales o los límites autoimpuestos a través de sistemas de acreditación y cupos por países) para analizar cuáles de ellos funcionan como entorno del sistema de festivales, creando un marco que puede fomentar o limitar su desarrollo.

---

<sup>205</sup>En la sección 3.3 hablaremos del papel de la prensa y la crítica cinematográficas en los festivales de la muestra, al analizar su dimensión cultural (a partir de la pág.289).

## 1.4. MARCOS: CONSTRUCCIONES DE LA RED

### *Želimir Žilnik. Exilios de ida y vuelta*<sup>206</sup>

Febrero de 2009, en el número 18 de la calle *Ráday* de Budapest, sede del centro *DocuArt* para la promoción del cine documental, el equipo de *Dialëktus* cierra el catálogo del festival que tendrá lugar del 3 al 8 de marzo. Entre los miembros del jurado aparecen varios profesionales de Hungría, República Checa, Eslovaquia, Estados Unidos, Polonia y Serbia.

Al comienzo del festival, nos comunican que a Želimir Žilnik<sup>207</sup>, figura histórica del documental en Yugoslavia y uno de los dos serbios en el jurado de esta edición, se le ha denegado la visa para viajar a Hungría y no podrá asistir al festival.

En verano del año siguiente (2010), en la ciudad de Prizren al sur de Kosovo, una semana después de que el *Tribunal Internacional de la Haya* afirme que la declaración de independencia no viola el derecho internacional, Želimir Žilnik protagoniza una retrospectiva en el que se ha convertido en el punto de encuentro de los profesionales del documental de toda la antigua Yugoslavia: *El festival de documental y cortometraje Dokufest*. Paradójicamente, esta vez su visa sí le ha permitido cruzar la frontera de un territorio no reconocido por Serbia como estado independiente (tras su declaración unilateral de independencia en 2008), después de una sangrante guerra iniciada en 1996 en el marco de la desmembración de Yugoslavia.



Želimir Žilnik en la mesa redonda sobre minorías. (Prizren, 2.08.2010).  
Foto: Lena Kasimova (www.dokufest.com)

Las trabas a la libre circulación de personas a través de las fronteras también está en la agenda del festival, que este año ha programado el ciclo “*Europe Next Door*”, con varios filmes sobre cómo la apertura y cierre de fronteras afecta a las historias personales de los habitantes de toda Europa (entre ellos *Europe Next Door/Evropa Preko Plota* (2005) uno de los últimos éxitos de Želimir Žilnik en el circuito internacional de festivales). El festival organiza además una mesa

<sup>206</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado en la quinta edición del *Dialëktus European Documentary and Anthropological Film Festival*, que tuvo lugar del 3 al 8 de marzo de 2009 en Budapest (asistencia como profesional acreditada) y la novena edición del festival *Dokufest Kosovo*, que se celebró entre el 31 de julio y el 7 de agosto de 2010 en Prizren (asistencia como profesional acreditada). El estudio toma así mismo datos del artículo de Kilka Mann (2010) “The Provocative Želimir Žilnik: from Yugoslavia’s Black Wave to Germany’s RAF”, así como la entrevista de Gržinić y Steyerl publicada en la plataforma Seedox. Disponible online en <[http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article\\_id=359&clang=1](http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=359&clang=1)> [última consulta: 24.9.2011]. Tal y como indican sus autorxs, esta entrevista fue comisionada por Klaus Behnken para ser publicada en el libro *Kurz und klein [Short and sweet]* para el 50 aniversario del Festival de Oberhausen en 2004, pero finalmente no fue publicada por no ser considerada “adecuada” para el libro, lo que sus autorxs consideran un acto de censura. Fuente: <[http://artefact.mi2.hr/\\_a03/lang\\_en/art\\_zilnik\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a03/lang_en/art_zilnik_en.htm)> [última consulta: 24.9.2011].

<sup>207</sup>En alfabeto cirílico serbio: Желимир Жилник.

redonda sobre la representación de minorías e inmigrantes<sup>208</sup>, en la que participa Želimir Žilnik, que ha dedicado varios de sus filmes a estas cuestiones (como la trilogía que sigue los pasos de *Kenedi*, el chico gitano hijo de refugiados nacido en Alemania y extraditado a Serbia por la policía alemana en una operación de expulsión de antiguos refugiados de guerra), así como el debate “*Visa Liberalization*”<sup>209</sup> promovido por la *KCSF-Kosovo Civil Society Organization*.

Siguiendo la biografía de Želimir Žilnik vemos que el director arrastra una larga trayectoria de exilios, y su provocadora obra le llevó a cambiar varias veces de país de residencia, siendo rechazado tanto por la República Federal de Yugoslavia, como por Alemania occidental:

“I felt a lot of pressure in 1971 when the political situation changed radically (...). All my films were banned, their distribution stopped, and I was expelled from the Communist party in 1969. The expulsion from the party meant you were cut off from the community. (...) With my friends, we developed a practical lifestyle that meant that we were always ready to vanish, to move quickly to another place etc., or to change countries. For travelling to other parts of Europe we did not need visas at that time. In the 1970s, you could really feel the pressure; (...). After the very promising decade of the 1960s, the re-dogmatization of Yugoslav society in the 1970s was an extremely stressful period” (Žilnik en Gržinić y Steyerl, 2008).

Tras recibir reconocimiento de sus primeras obras en el extranjero al ser premiado en el *Festival Internacional de Cortometraje de Oberhausen*, su obra fue fuertemente criticada por las autoridades yugoslavas por llevar una imagen negativa y “distorsionada” de la realidad de su país a Europa Occidental, lo que les llevó a ejercer la censura en los años setenta a través del control directo de los filmes que serían enviados a festivales internacionales:

“(..) Žilnik’s next film, *June Turmoil* (1968), was also sent there the following year and successfully received the Special Award of the Festival Management. The Party vocalized their disappointment in Borba by criticizing the selection criteria of the Oberhausen Festival; they wondered why the festival management was negotiating with Neoplanta directly instead of consulting the Yugoslav Federal Jury First (Schneider-Siemon 2004: 158) and why *June Turmoil* had been sent to the Oberhausen Film Festival without Party permission. As a direct reaction, the Party set up a commission or jury (National Commission for Cultural Relations

<sup>208</sup>Charla (Panel discussion) titulada “Documenting the truth: cinema on minorities, marginal and immigrants” (2.08.2010, 17:00, Hammam Museum). Participantes: Jurij Meden, Sezgin Boynik y Želimir Žilnik, con acceso abierto a todo el público. Fuente: <<http://www.dokufest.com/2010/?cid=2,18>> [última consulta: 12.07.2011].

<sup>209</sup>Debate sobre la liberalización del visado (“Visa Liberalization Debate”) (Ayuntamiento de Prizren, 4.8.2010) para analizar las relaciones Kosovo-UE. Participantes: Ramadan Muja (alcalde de Prizren), Besim Beqaj (Ministro de Integración Europea de Kosovo), Venera Hajrullahu (KCSF-Kosovo Civil Society Foundation) e Ilir Deda (KIPRED, TBA European Commission). Moderado por: Hajrullah Çeku. Abierto a todo el público y patrocinado por KCSF-Kosovo Civil Society Organization. Fuente: <<http://www.dokufest.com/2010/?cid=2,18>> [última consulta: 12.07.2011]. Ver video-resumen de los debates de Dokufest 2010 hecho por el personal del festival y colgado en Youtube. Disponible en: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_mxjaNew8hM](http://www.youtube.com/watch?v=_mxjaNew8hM)> [última consulta: 12.07.2011].

Abroad), with six jurors from each republic plus the president, to review films for international festivals (Kilkka Mann, 2010:40).

Tras enfrentarse con éxito al juicio frente a la *Comisión nacional para las Relaciones Culturales en el extranjero* Žilnik envió su película al *Festival Internacional de Berlin*, donde ganó el *Oso de Oro* (primer premio), pero su irreverencia llevada al límite con su siguiente proyecto: *Black Film (Crni film, 1971, YU)* y su declaración de guerra abierta contra el *Festival Internacional de Documental y Cortometraje de Belgrado* marcaron el inicio del asedio de las autoridades, que le presionaron hasta que salió del país, trasladándose a Oberhausen, donde gracias a los contactos establecidos en sus invitaciones previas, le ofrecieron un trabajo de traductor.

Su talento para meter el dedo en la llaga, identificando los tabúes de la sociedad alemana al tocar el espinoso tema de la RAF con la película *Public Execution (Öffentliche Hinrichtung, 1974, GE)*, censurada por el *Freiwillige Selbstkontroll*, que prohibió su exhibición, le llevó una vez mas al ostracismo, siendo expulsado del país en 1976<sup>210</sup>. Como apunta Kilkka Mann, sistemas tan dispares como el de Alemania Occidental y el de Yugoslavia, consiguieron ejercer la censura, y lo que es más importante, expulsar de su territorio al irreverente director, aunque curiosamente, con diferentes procedimientos:

“The competing systems reacted somewhat similarly, yet, ironically, the communist state (Yugoslavia) allowed him to democratically and legally defend his film in a court of law, whereas the democratic state (Germany) simply banned his film without any further discussion” (Kilkka Mann, 2010:54).

Después de más de tres décadas y una guerra que ha provocado flujos continuos de personas provenientes de los territorios que un día conformaron la República Federal de Yugoslavia, Želimir Žilnik vuelve a estar en su punto de partida, y reside en la ciudad serbia de Novi Sad, desde donde sigue desplazándose a festivales “internacionales”, especialmente aquellos nuevos eventos de las regiones que un día conformaron Yugoslavia, que en los últimos años han dedicado numerosas retrospectivas a su obra<sup>211</sup>.

Este es el caso de *Dokufest 2010*, en la ciudad kosovar de Prizren, donde el cine *Bahçe*, cuyas paredes desconchadas dan cuenta de su abandono a lo largo del año (el cine de propiedad pública permanece cerrado desde la caída del comunismo) proyecta la última película del director: *The Old School of Capitalism/Stara škola kapitalizma* (2009, RS). El filme, enmarcado en el ambiente de crispación surgido en Belgrado tras el estallido de la crisis económica mundial,

<sup>210</sup>Por haber expirado su permiso de trabajo y deber algunos impuestos derivados de la producción de la película. La policía le apresó en su casa de noche y le dejó en Salzburgo, del lado austríaco de la frontera. Fue expulsado indefinidamente del país, volviendo al año siguiente a presentar su nueva obra de teatro (Kilkka Mann, 2010:53).

<sup>211</sup>A día de hoy no parece que sus obras tengan muchos problemas para ser proyectadas en el circuito internacional de festivales (se le han dedicado retrospectivas en *DokMaribor*, *Dokufest Kosovo*, etc...).

retrata la lucha de unos obreros contra su patrono tras ser abandonados a su suerte por el cierre y venta de su fábrica. Todo ello en una Serbia que mira al capitalismo ruso como imperio al que malvenderse, y donde la propiedad pública del sistema comunista ha pasado a las manos privadas de mafiosos y criminales de guerra. Y para mediar el conflicto, unos jóvenes anarquistas que proponen la solución: secuestrar al patrón y llevárselo a los obreros para que ajusten cuentas cara a cara.

A sus 68 años, el director no ha perdido la sarcástica mirada a las debilidades del sistema (de cualquier sistema) y es uno de los únicos documentalistas que ese año se han atrevido a hacer una reflexión ideológica sobre la crisis financiera internacional. Eso sí, con su particular forma de mezclar realidad y ficción, docu-drama y representación, crítica feroz y sarcasmo que caracterizan toda su obra, y que le han llevado a una existencia de continuos viajes, cuyas limitaciones, siguen condicionando su circulación por el circuito internacional de festivales.

---



*Dumitru Marian. Entre el Este y el Oeste*<sup>212</sup>

Es domingo, 26 de octubre de 2008 y tras salir del *cine Dukla*, una de las tres sedes del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*, me dirijo a la “*industry party*” que se celebra en un bar cercano. De camino, me preguntan si sé dónde está el bar *Dělnický dům*. La verdad es que no lo sé, pero también lo estoy buscando, así que me sumo a los otros cuatro invitados del festival en busca del evento patrocinado por los productores de Europa del este. Precisamente, los cuatro compañeros de búsqueda son de Ucrania y Moldavia y vienen en calidad de representantes de los festivales *Docudays-Ukrainian Context* y *Cronograf*.

Por el camino vamos encontrando más invitadxs del festival, que parecen ir en la misma dirección y tener más idea de a dónde van, consiguiendo finalmente llegar a nuestro destino. A la entrada del bar un joven se encarga de recoger las invitaciones de los asistentes con acreditación de “*industry*”, sin la cual no se puede acceder a la sala privada donde se sirve la cena.



Fotografía de Dumitru Marian en su perfil de la productora Altfilm.  
Fuente: [www.altfilm.md](http://www.altfilm.md)

Allí continué hablando con los compañeros de camino, que me hablan de la situación del cine documental en el contexto de sus respectivos países. Gennady Kofman, de Ucrania, encuentra bastantes dificultades para comunicarse con aquellos que no saben ruso, dado que no habla inglés. Su visita al festival sin duda se va a ver condicionada por dicha limitación, dado que el inglés es la *lingua franca* para lxs invitadxs internacionales. No en vano la mayoría de profesionales de Europa Central y del Este allí presentes son de la nueva generación (su edad oscila entre los 20 y los 30 años) que ha aprendido inglés en lugar de ruso como lengua extranjera.

Dumitru Marian me comenta que trabaja para el festival *Cronograf* de Moldavia. Al contrario que sus compañeros, de rasgos eslavos, Dumitru Marian, moreno de pelo y piel, tiene rasgos más sureños. “No pareces Moldavo” le digo. “Te equivocas” responde, “los moldavos somos mediterráneos”. En realidad, no todos, pero Dumitru comenta que mucha de la población de su país es de origen rumano, y por eso parecen latinos. Ese es también su caso, cuya familia

<sup>212</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, República Checa) (del 24 al 29 de octubre de 2008) como profesional acreditada; así como en la información sobre la trayectoria profesional de Dumitru Marian publicada en la web del workshop EsoDoc, en el que participó en 2007. Disponible online en: [http://www.esodoc.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=59&Itemid=59#dumitru](http://www.esodoc.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=59&Itemid=59#dumitru) [última consulta: 25.9.2011] y su perfil profesional en la web oficial de la productora “Altfilm”. Disponible online en: <http://www.altfilm.md/?action=people&menuopen=menu1> [última consulta: 17.10.2011]. Además incluye información tomada del artículo firmado por Marian dentro del proyecto Seedox, que resume la situación del documental en Moldavia (Marian, 2008). Disponible online en: [http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article\\_id=195&clang=1](http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=195&clang=1) [última consulta: 25.9.2011].

procede de Rumanía, lo que ha resultado ser una ventaja respecto a algunos de sus compatriotas a la hora de realizar su trabajo que requiere viajar continuamente.

Según comenta, desde hace un año una nueva ley moldava reconoce la doble nacionalidad, moldava y rumana a los habitantes de origen rumano. Dada la reciente incorporación de Rumanía a la UE (2007), esto es una gran ventaja para Dumitru, ya que, como él mismo afirma “la nacionalidad rumana me permite viajar al Oeste y la moldava al Este”. Sin duda, su trabajo en el festival y su participación en *workshops* internacionales, que le exigen viajar continuamente, se ven enormemente facilitados por la libre circulación tanto a los países de toda la *Unión Europea*, como a Rusia.

Dumitru, que participó en la edición 2007 del workshop internacional *Esodoc*, organizado por la *Zelig School of Documentary*, con sede en Bolzano (al norte de Italia) participará el año siguiente en el *Aristoteles Workshop* que se celebra en Rumanía, y seguirá su carrera internacional, creando nuevas iniciativas en Moldavia como el proyecto “*Cross Border Cinema Culture*” iniciado en 2007 por el *Consejo Europeo*, cuya finalidad es la cooperación entre antiguas repúblicas soviéticas como Armenia, Georgia, Azerbaiyán, Ucrania y Moldavia. En 2010, trabaja de consultor para la elaboración de la ley de cine de su país.

Si reflexionamos sobre la importancia de los marcos legales y normativos en los que han de moverse los actores de la red internacional de festivales, vemos que existen ciertas dinámicas que limitan o promueven la circulación de personas y filmes por el circuito, ante las cuales nos surgen diversos interrogantes. En primer lugar, ¿En qué marco político e institucional se ha desarrollado esta red de festivales? ¿Qué limitaciones imponen los marcos legales de circulación de personas y de filmes al desarrollo de la red? ¿Qué papel tienen los festivales en la adecuación de las legislaciones locales al marco de la Unión Europea? En segundo lugar, ¿qué influencia han tenido los cambios tecnológicos y económicos que permiten una mayor movilidad e incluso la comunicación a través del espacio virtual? Y en cuanto a las limitaciones autoimpuestas ¿se someten los festivales a algún tipo de normativa que condicione los filmes o personas que circulan por la red? ¿y a cambio de qué lo hacen: financiación, prestigio, reconocimiento internacional?

En los últimos años se han realizado diversos estudios dirigidos al análisis de los contextos de producción cinematográfica en el marco europeo centrados en la realización de informes sobre la legislación audiovisual de los distintos países miembros de la Unión Europea o candidatos a su adhesión. La mayoría de estos estudios han sido comisionados por la propia UE, y analizan las características y posibilidades del audiovisual europeo desde una perspectiva económica, con la creación de un mercado audiovisual común en el horizonte de sus propuestas.

A continuación haremos una revisión de los diversos marcos normativos que están condicionando la creación y desarrollo de la red internacional de festivales de cine documental en el Este del continente europeo, delimitando, a grandes rasgos, los contextos legales y tecnológicos que

han condicionado tanto su creación, como sus pautas de interacción. Así mismo, enumeraremos las normas autoimpuestas por los propios agentes de la red que van a condicionar su evolución y funcionamiento.

## EL MARCO AUDIOVISUAL EN EUROPA

En la sección anterior clasificábamos toda una serie de actores integrantes de la red que han participado en el circuito de festivales de la región en los últimos años. Siguiendo la propuesta de Latour de seguir todos los elementos humanos y no humanos que conforman la red para reconstruir sus pautas de asociación, enumerábamos todos estos agentes sin asignarles una posición específica en la jerarquía del sistema. Esta propuesta, sin embargo, limita nuestra comprensión de las dinámicas asociativas en el circuito, por lo que consideramos que es necesaria una mirada macro que sitúe a cada actor en relación con los demás.

Basándonos en la propuesta de entender los sistemas sociales como una articulación entre sistemas y entornos, proponemos que entre los actores de la red de festivales hay una serie de elementos que conforman el sistema (los festivales como nodos y sus agentes), otros que son a la vez sistema y entorno en continua retroalimentación (aquellos recursos que el festival atrae para multiplicar sus agendas: mercados, profesionales de la industria, prensa, público, etc...) y otros que constituyen el entorno propiamente dicho en el que operan los festivales (contextos legales y tecnológicos en los que desarrollan su actividad).

Partiendo de estas premisas, hemos considerado como entornos del marco de operatividad de los festivales aquellos actores (tanto externos como integrantes de la propia organización del festival) que condicionan la circulación de personas por el la red internacional, ya sea limitando o fomentando su desarrollo. Entre dichos actores, vamos a considerar los contextos legales en los que se ha desarrollado la red internacional en los últimos años (tanto a nivel audiovisual, destacando el papel del programa *MEDIA*, como en relación con marcos más amplios de circulación de personas en la *UE*); también el contexto tecnológico (donde los medios de comunicación electrónico han sido catalizadores de enorme repercusión para los procesos de asociación); así como las limitaciones autoimpuestas por el circuito, que intentan modelar los procesos de asociación de sus agentes a través de distintas estrategias, ya sean trabas (asignando distintos privilegios en función del tipo de acreditación), incentivos (con la organización de reuniones y espacios de intercambio) o sometimiento voluntario a normas de funcionamiento establecidas por instituciones externas (como la *FIAPF* o el programa *MEDIA*, que establecen condiciones para la aceptación de películas).

Los estudios dedicados a los marcos económicos y legales en los que se ha desarrollado el audiovisual en el este de Europa disponibles en lengua inglesa y francesa están vinculados a la incorporación de varios estados a la *Unión Europea*, y muchas de las investigaciones han sido realizadas, encargadas y/o financiadas directamente por la *UE*. Éste es el caso de *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989*, estudio publicado en 1996 (versión

revisada en 1998) realizado mayoritariamente por profesionales de la industria y asesores políticos de los distintos estados de Europa del este.

Hemos encontrado otros textos centrados en los aspectos económicos de la industria audiovisual en el continente, como *The State of european Cinema* (Finney, 1996), *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945-95* (Nowell-Smith y Ricci, 1998), *European Film and Media Culture* (Højbjerg y Søndergaard, 2006), *Cinéma et Europe: réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma* (Vivancos, 2000) y *Contra Hollywood. Estrategias Europeas del Mercado Cinematográfico y Audiovisual* (Gournay, 2004)<sup>213</sup>.

El papel del programa *MEDIA* de la *Unión Europea* en la creación de un mercado audiovisual internacional, así como los conflictos con la *GATT*<sup>214</sup> y la *OMC*<sup>215</sup> son temas recurrentes en estos textos, que se enfocan desde el análisis de marcos legales y el estudio de la aplicación y valoración de políticas concretas, casi siempre con el trasfondo de la “amenaza” de dominio cultural de la industria de Hollywood y del intento de conceptualizar y buscar una identidad común para el “cine europeo”. Hay que destacar que, en la mayoría de casos, estos análisis se centran en el cine de ficción, pasando por alto el estudio del cine documental.

También encontramos algunas excepciones, como las dos ediciones del manual para la coproducción internacional de documentales editados por el *IDF* de Praga: *Documentary Handbook 1* (Slováková, 2005) y *Documentary Handbook 2* (Weiserová, 2007) o los artículos de la revista *DOX* (editada por la *European Documentary Network*) que se centran en los aspectos industriales del cine documental. Más que estudios académicos, estos textos pueden considerarse publicaciones especializadas para profesionales del sector. En esta misma línea, encontramos los textos editados *online* por el proyecto *Seedox* para el estudio del cine documental en el sureste europeo, creado en el marco de la octava edición de *GoEast. Festival of Central and Easter European Film* celebrado en Wiesbaden en 2008<sup>216</sup>.

Para analizar los contextos legales dentro del marco de la *Unión Europea*, además de los estudios mencionados anteriormente, nos hemos basado en los textos legales publicados en el portal oficial de la UE ([www.europa.eu](http://www.europa.eu)), así como en las webs de las sedes del programa en cada país, además de las leyes audiovisuales publicadas *online* (en inglés) por varios estados de la región analizada.

Además, cabe mencionar que consideramos que los textos legales han de ser estudiados en conjunción con los análisis etnográficos. Lo más usual en los estudios dedicados a los aspectos industriales del cine (tras los cuales suele estar la necesidad de saber cómo se está utilizando el dinero público) consiste, por el contrario, en analizar en profundidad una serie de textos legales y sus

<sup>213</sup>Fuera del marco europeo cabe destacar el estudio encargado por *Telefilm Canada* y la *Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC)* con sede en Quebec realizado por *SECOR Consulting* en Canadá en 2004, cuya finalidad era analizar el funcionamiento de los distintos festivales para establecer un protocolo de asignación de financiación pública basándose en su impacto cultural (SECOR, 2004).

<sup>214</sup>*General Agreement on Tariffs and Trade*.

<sup>215</sup>*Organización Mundial del Comercio* (en inglés: *WTO-World Trade Organization*). La *OMC* tiene su origen en la *GATT* y defiende el libre comercio en varios ámbitos, incluido el mercado de bienes culturales, lo que implica su presión para eliminar las ayudas y subvenciones al sector cinematográfico en Europa, así como los cupos de emisión de productos audiovisuales en cines y televisiones del continente.

<sup>216</sup>Ver <[www.seedox.org](http://www.seedox.org)>.

objetivos autodeclarados, y compararlos con la consecución o no de esos objetivos (cotejados a través de los datos estadísticos aportados por las mismas instituciones que elaboran las leyes a aplicar o en algunos casos por “asesorías independientes”). Éste es el caso del artículo “EU Media Programmes: Little Investment, Few Results” (Casado, 2006) que se centra básicamente en el estudio de los marcos legales del programa *MEDIA*, concluyendo que, ante la amenaza americana, es necesario incrementar las ayudas, ya que las aportadas hasta ahora han tenido una mínima repercusión.

Proponemos aquí que los estudios de caso son fundamentales para analizar la aplicación real de las políticas de subvención, ya que los artículos como el de Casado, a pesar de su gran interés en lo que se refiere al análisis legal, no nos permiten entender cómo la ayuda económica se filtra por las instituciones de producción y distribución hasta conseguir (o no) la creación de productos culturales que cumplan (o no) los objetivos de la *UE*.

Por otro lado, la libre circulación de personas y productos culturales también está sujeta a los marcos legales de cada país, y en este sentido la legislación de la *UE* en las distintas etapas de integración de los países del este de Europa ha tenido enormes repercusiones en el desarrollo de redes culturales y profesionales en torno al cine documental, por lo que tendremos así mismo en cuenta los textos legales a este respecto.

En cuanto al desarrollo tecnológico, la última década ha sido testigo de la implantación masiva del acceso a internet en Europa, y en los últimos años se ha producido un enorme abaratamiento del transporte aéreo y se han abierto nuevas líneas de comunicación entre las dos mitades del continente Europeo. El libro *New Media in Southeast Europe* (Spasov y Todorov, 2003) ofrece varios artículos sobre la implantación de internet en varios países de la región (Grecia, Rumanía, Turquía, Serbia, Bosnia-Herzegovina, Eslovenia, Croacia, Bulgaria, Albania y Macedonia/FYROM). La información recopilada en dicho texto, combinada con las declaraciones obtenidas de las entrevistas realizadas, nos da una idea general de los contextos tecnológicos que han favorecido los desarrollos de la red.

Por último, en lo que respecta a los límites autoimpuestos por los propios festivales (como la exigencia de *premières* o los cupos por países), cabe mencionar que dichas estrategias han sido analizadas por varios autorxs como Fischer (2009) o los colaboradores del libro editado por Porton (2009), que han seguido la línea del trabajo pionero de De Valck (2007).

A continuación ofrecemos una visión global de los principales marcos normativos en los que se ha desarrollado la red internacional de festivales de cine documental en la mitad este del continente, reflexionando sobre los cambios legales y tecnológicos que se han producido en los últimos años.

## ENTORNOS DE LA RED

A la hora de delimitar los marcos principales que conforman el entorno de la red de festivales analizados, partimos de la premisa de que estos marcos no son sólo las leyes impuestas por los estados e instituciones supranacionales, sino también aquellas auto-impuestas a través de normas de regulación del circuito (como la exigencia de *premières*), así como el entorno tecnológico en el que han operado los festivales.

En primer lugar, hablaremos del marco institucional. Delimitaremos los contextos legales en los que se ha desarrollado la red de festivales en los últimos años, donde el proceso de integración de los países del Este en la *Unión Europea* ha tenido un papel fundamental.

En segundo lugar, exploraremos los condicionamientos legales y económicos a la libre circulación de personas, filmes y capitales. Una vez más, veremos la importancia de los marcos legales de la *UE* a la hora de gestionar la circulación a través de las fronteras, y la importancia de la promoción de coproducciones para la circulación del capital.

En tercer lugar, mencionaremos el papel de las nuevas tecnologías en el ámbito de la producción y exhibición, así como en la comunicación y el transporte. Como veremos, los vertiginosos cambios acaecidos en los últimos años nos darán las claves para entender la aceleración y ampliación de las interacciones entre instituciones y festivales de distintos países de la región.

En cuarto y último lugar, reflexionaremos sobre los límites auto-impuestos a los que se someten los festivales por iniciativa propia. Hablaremos de la exigencia de *premières* y del papel de instituciones como la *FIAPF* en el condicionamiento de la circulación de filmes por el circuito, así como otras estrategias (como la asignación de distintos tipos de acreditación), que permiten controlar las relaciones sociales que se desarrollan en los propios festivales.

### El marco institucional: legislación audiovisual

Dado que el período analizado es una etapa de transición y cambio de sistema audiovisual (en el marco de una transformación radical de sistema político y económico en la mayoría de los estados de la muestra), el marco legal que ha actuado como entorno para el desarrollo del documental en cada región es desigual y ha sido sometido a numerosos cambios en los últimos años.

En este sentido, la legislación que ha condicionado la creación y desarrollo tanto de los festivales, como de las instituciones que han colaborado con ellos, así como la propia financiación de las películas producidas en la región, ha sido por un lado la normativa internacional, con dos marcos legales supraestatales: el de la *Unión Europea* (que ha tenido una influencia fundamental en la región en un periodo de adhesión de varios de los países de la muestra a la *UE*) y el de la *GATT* y la *OMC* (que también afectan a muchos de estos países, pero su influencia en el cine documental no es tan notable como para el cine de ficción). Por otro lado, las propias normativas vigentes en cada estado

han sido rediseñadas durante este periodo, dado que tras 1989 se ha producido un cambio de todo el sistema legal en los países ex-comunistas de la muestra. Tras un periodo de inestabilidad legal durante los años noventa, ha sido a partir del 2000 que la mayoría de leyes audiovisuales se han creado en los estados analizados, lo que ha permitido un marco de desarrollo para la financiación y creación de instituciones vinculadas al cine documental.

El marco legal de la *Unión Europea* ha sido aplicado en la región a través del del programa *MEDIA* para la promoción del audiovisual europeo. En el proceso de adhesión de los distintos países de la muestra a la UE, sus respectivos gobiernos han ido adaptando su legislación audiovisual como requisito para la entrada en la UE. De hecho, el propio programa *MEDIA* ha servido como catalizador de esta adaptación, dado que los países se han incorporado al programa incluso antes de convertirse en miembros de pleno derecho de la *Unión Europea*, incluyendo a aquellos que son candidatos a la adhesión. Estas medidas ofrecen la posibilidad de acceder a las ayudas económicas del programa, a cambio de la aportación económica del estado interesado a los presupuestos de la *UE*. Excepto Hungría y Rumanía (y Grecia, que ya era miembro cuando se inició el programa en 1991), el resto de los países del Este que actualmente son miembros de la *UE* se han incorporado al programa en los años anteriores a su adhesión.

Según sus declaración de principios, la finalidad principal del programa *MEDIA* consiste en “crear un mercado europeo”, “promover las coproducciones” y “asignar ayudas a festivales, proyectos de formación y mercados”. Desde su aparición, el programa abre convocatorias anuales para la petición de ayudas, reguladas por programas de cuatro años de duración:

- *MEDIA I* (1991-1995).
- *MEDIA II* (1996-2000).
- *MEDIA Plus* (2001-2006) y *MEDIA Training* (2001-2006).
- *MEDIA 2007* (2007-2013).

Como apuntaba Müller (en Mirković, 2009) durante el primer periodo del programa: *MEDIA I* (1991-1995), la sede para el documental se estableció en Dinamarca, pero en el programa *MEDIA II* (1996-2000) se decidió romper con la división por géneros. Ante el vacío dejado por la *UE*, en 1996 se crea la *European Documetary Network* que irá marcando el camino para la participación y organización de foros de financiación para la coproducción a los futuros agentes del circuito. En los programas sucesivos se irán incorporando los países de la región analizada, pasando a beneficiarse de las ayudas de los programas sucesivos (incluso antes de ser miembros de pleno derecho de la *UE*). A excepción de Grecia, que ha sido miembro del programa *MEDIA* desde sus inicios en 1991 (aunque sin apenas resultados<sup>217</sup>) la mayoría de países de la mitad este de Europa pasarán a formar parte de *MEDIA* en su tercera edición, participando en los programas *MEDIA Plus* y *MEDIA Training* (2001-2006); y *MEDIA 2007* (2007-2013).

---

<sup>217</sup>Ver el artículo de Katerina Serafein (2009) donde la autora analiza los resultados de la aplicación de políticas europeas de apoyo al audiovisual, y reflexiona sobre el uso tardío de las ayudas del programa *MEDIA* en el contexto griego.

Al analizar la lista de entidades financiadoras de las instituciones de mayor repercusión en el cine documental en la región analizada vemos una presencia continua de las ayudas del programa *MEDIA*. En el caso de los centros y asociaciones para la promoción del cine documental (*EDN-Copenhague*, *IDF-Praga* y *BDC-Sofía*) destaca el hecho de que todos ellos reciben ayudas del programa, al igual que los *workshops* y foros de financiación que estas instituciones organizan; sólo en el caso de los festivales vemos que su presencia es menor<sup>218</sup>. Podemos decir que este programa, por lo tanto, no tiene tanta influencia en los festivales en sí mismos, como en su incorporación de actividades industriales y/o económicas vinculadas a la coproducción y distribución (*workshops*, foros de financiación y mercados).

En el caso de Grecia, a pesar de su temprana incorporación a la *UE*, no vemos sin embargo una influencia del programa *MEDIA*, y los modos de financiación del festival de documental siguieron la estructura del *Thessaloniki Film Festival* (principal festival del país, centrado en la ficción), que opera a través de los presupuestos estatales del gobierno griego. Como veremos más adelante, es a través de la incorporación de Eleni Rammou (ex-trabajadora de la *Antena Media Grecia*) a la plantilla del festival, que el dicho evento comienza a beneficiarse de las ayudas de este programa<sup>219</sup>.

Para los profesionales de los países de la antigua órbita soviética, los inicios en el aprendizaje para la captación de fondos de la *UE* no inician con la incorporación de cada estado a la unión, sino previamente, normalmente a través de la participación en *workshops* de coproducción, que después tomarán como modelos para su aplicación en el contexto de sus respectivos países (como ocurrió con el pionero en la región *Ex Oriente Film Workshop*, organizado por el *IDF* de Praga, o el *workshop* del *Balkan Documentary Center* con sede en Sofía)<sup>220</sup>.

En lo que respecta a la *Unión Europea*, también cabe destacar que la directiva de *Televisión sin fronteras* establece la obligatoriedad a las televisiones de los países de la *UE* de dedicar un tanto por ciento de sus ingresos a financiar películas de la eurozona, por lo que el hecho de que los documentales estén comenzando a exhibirse en salas cinematográficas (el estreno en salas es un requisito para la financiación) hace que estos filmes cumplan dichos requisitos, lo cual supone un incentivo para que las televisiones inviertan también en documental. Otra de las exigencias de la normativa es que el 50% de la programación de las televisiones de los países miembros esté conformada por “producciones europeas”, lo que abre otro camino a la distribución del documental creativo de la región analizada.

En 2011 varias voces de profesionales del circuito han avisado de la amenaza de desaparición del programa *MEDIA* ante las medidas financieras de reducción del gasto público originadas por la falta de liquidez de las instituciones gubernamentales como la *UE* tras su traspaso de dinero público a entidades financieras privadas para su “rescate” tras el estallido de la crisis mundial originada por el fraude de algunas de estas entidades.

<sup>218</sup> Ver cuadro de festivales financiados por el programa *MEDIA* en los anexos.

<sup>219</sup> Ver pag. 181.

<sup>220</sup> En el capítulo 2 profundizaremos sobre el papel de los *workshops* internacionales en la creación y evolución de los festivales creados en la mitad este del continente (a partir de la página 173).



Un último apunte sobre los marcos legales internacionales: dado que el marco de circulación documental analizado se refiere al circuito de festivales, y también a las televisiones (mayoritariamente públicas y gestionadas por cada estado), la influencia de instituciones supraestatales como la *GATT* y la *OMC* no tiene tanta repercusión como en el caso del cine de ficción, aunque sí la tiene en la creación de leyes nacionales, dado que los países que han firmado tratados con dicha institución deben crear leyes compatibles con sus normativas. En este sentido hay un litigio continuo entre la *UE* y la *GATT*, donde la segunda presiona para eliminar las excepciones al libre mercado aplicadas al audiovisual por la *UE*, que se hacen efectivas a través del programa *MEDIA* y la normativa de *Televisión sin fronteras*, manteniendo este sector como un área protegida.

En cuanto a la legislación de cada país, desde el año 2000 han ido redactándose nuevas leyes audiovisuales para la producción cinematográfica en cada estado, lo cual ha ofrecido un marco para la petición de ayudas y subvenciones públicas, así como la creación de institutos nacionales de promoción cinematográfica, y fundaciones para la gestión de festivales de titularidad pública (como es el caso de Krakow Film Festival en Polonia o Golden Rhyton en Bulgaria).

En algunos casos las instituciones privadas creadas por los documentalistas (como el *BDC* de Sofía o la asociación de documentalistas rumanos *Documentor*) han sido agentes activos en la presión al gobierno para la elaboración de dichas leyes, proponiendo la creación de figuras como el *commissioning editor* para las televisiones locales<sup>221</sup>.

Hay que tener en cuenta, además, que todas estas leyes (no sólo en países ex-comunistas) están en continuo proceso de reescritura y renegociación (especialmente tras la crisis financiera internacional que ha permitido un enorme poder de presión de instituciones supranacionales para la privatización de diversos sectores públicos en todo el mundo).

Por último, debemos apuntar que la redacción de las leyes no implica, sin embargo, su aplicación práctica en beneficio del desarrollo del cine documental (o del cine en general) y vemos cómo en el caso de algunos estados la ley lleva años aprobada, pero no se ha hecho efectiva, como declaraba el director artístico del principal festival de documental de Kosovo:

“With the passing of the Law on Cinema by the Parliament of Kosovo in 2004, the National Center for Cinema (Qendra Kombëtare e Kinematografisë) was created with the principal aim of financing film projects. Due to the bureaucratic hangups over the allocation of the budget from the Ministry of Culture, it has failed to open the call for applications so far” (Nurkollari, 2008).

Esta cuestión ratifica nuestra propuesta inicial de analizar, no sólo los marcos legales vigentes, sino sus formas de aplicación, que nos puedan dar una idea de su operatividad (o inoperatividad) en distintos marcos estatales.

---

<sup>221</sup>En el cuarto capítulo (titulado “Retroalimentación”) reflexionaremos sobre la mutua influencia que se ha producido entre los festivales, institutos de promoción y agentes de la red, y los entornos legales de los países en los que operan (a partir de la pág.379).

## Circulación de personas, filmes y capitales

Otro de los elementos a tener en cuenta al analizar el desigual desarrollo de redes culturales de la región tiene que ver con la evolución política, y más específicamente con la integración de algunos estados en instituciones gubernamentales supranacionales que establecen la legislación que regula la circulación internacional de personas, de filmes y de capitales.

Dado que el envío de películas a los festivales se hace de forma desinteresada por parte de documentalistas y empresas productoras (o incluso en algunos casos pagando una cuota de inscripción), no es en este estadio donde más se han hecho notar las diferencias político-económicas. Además, esta gestión, en la práctica, no se considera intercambio comercial, por lo que no hemos encontrado casos de vetos a la circulación películas de terceros países a través de impuestos o cupos. El caso concreto del bloqueo comercial a Serbia durante la guerra, tampoco parece haberse llevado a la práctica, ya que varias películas producidas dentro de sus fronteras fueron mostradas en festivales internacionales:

“In spite of the blockade and sanctions, which included the domain of culture as well, during 1992 and 1993 Serbian films were presented at many international film festivals, and they won several significant awards and acknowledgments, demonstrating the great vigour and vitality of culture and cinematic art in Serbia to the world” (Kosanović, 1995)<sup>222</sup>.

Del lado de la circulación de personas, la integración en la *Unión Europea* de muchos de estos países ha permitido una mayor libertad de movimiento de lxs artistas, que han comenzado a participar en eventos internacionales como los talleres de creación (*Documentary Campus*, *Esodoc*, *Ex Oriente Film Workshop*, ...); las sesiones de *pitching* ante *commissioning editors* de otros países para buscar financiación extranjera (con una gran influencia de los foros de financiación de Amsterdam (IDFA) y Leipzig); la asistencia a festivales internacionales o mercados especializados en documental (como los que se celebran en el marco de los festivales IDFA, *DokLeipzig*, o *Visions du Réel* en Nyon).

En todo este proceso, lxs profesionales con pasaporte de los países que primero se incorporaron a la UE cumplían los requisitos legales para viajar a eventos de todo el mundo y establecer lazos con ellos, mientras que aquellos que no pertenecen a la UE se ven condicionados por los difíciles trámites que implica conseguir un visado cada vez que han de desplazarse al extranjero (en algunos casos, como en Serbia, condicionado a tener un contrato laboral fijo, lo que no es muy usual en las plantillas de los festivales).

En cuanto a la circulación de **capitales**, las coproducciones han implicado una circulación de dinero de televisiones públicas de países del Noroeste europeo hacia producciones de profesionales del Este, con presupuestos reducidos como mínimo a la mitad de lo que cuesta una producción en el país de origen de la televisión productora. Además, el sueldo de los productores de dichas televisiones siempre entra en el presupuesto de la película, y lo que es más importante, las altas tasas de participación en los propios *workshops* realizados en países del Oeste, así como los gastos

<sup>222</sup>Es el caso de la retrospectiva que el Festival Internacional de Documental de Tesalónica dedicó al conflicto en el año 2001.

de distribución, que también son cubiertos por este presupuesto, por lo que las cifras de circulación de capital de unos países a otros es inferior a los presupuestos de las películas coproducidas<sup>223</sup>.

Cabe destacar, además, que los *workshops* han servido para enseñar a lxs productorxs del Este todo el proceso legal para la firma de contratos de coproducción en el marco de la *Unión Europea*, y, a través de ellos, lxs documentalistas (que muchas veces trabajan como trabajadorxs autónomxs) aprenden los trámites legales para la inversión de capital extranjero en sus películas.

En resumen, la circulación de personas, filmes y capitales, se ha visto condicionada por las legislaciones supraestatales, con gran repercusión de los procesos de adhesión a la *Unión Europea* para los tratados de circulación, así como las negociaciones de visados con otros países de fuera de la UE<sup>224</sup> y el *Acuerdo de Schengen*<sup>225</sup>, que, tras la crisis internacional, también parece estar en periodo de renegociación para países como Rumanía y Bulgaria.

## Nuevas tecnologías, nuevas comunicaciones

Por otra parte, para entender la aceleración de los procesos de interacción entre los agentes del circuito internacional de festivales, es imprescindible tener en cuenta el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación (especialmente de internet), ya que ha sido una herramienta fundamental para el intercambio de información entre instituciones y personas de distintas regiones, así como para buscar información sobre legislación, financiación, iniciativas en el extranjero, etc<sup>226</sup>.

En las entrevistas llevadas a cabo a lxs profesionales del sector, vemos varias referencias a la aparición de la red de redes. Andrea Prenghyová, directora del *IDF* de Praga, citaba internet como el espacio de búsqueda de modelos de financiación que les llevó a visitar los *workshops* y foros de financiación internacionales por primera vez<sup>227</sup> y Marek Hovorka (director del *Jihlava IDFF*) hacía alusión a los cambios tecnológicos que cambiaron los modos de trabajo del *Festival de Jihlava*:

“Do not forget that first years of our festival we used fax and telephone. Internet and email, that was a miracle. New possibilities. Now everything goes faster. You can't imagine it. Sending invitations through fax, asking for films through fax... Did you hear that sound of fax... slowly moving paper? It has some magic, but everything was different. The same with low budget airlines. This killed hitch-hiking”<sup>228</sup>.

<sup>223</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en la sección 3.4., donde analizamos la dimensión económica de los *workshops* internacionales (pág. Error: No se encuentra la fuente de referencia) y los flujos de capital que circulan entre diversos países (pág.326).

<sup>224</sup>El proyecto de instalación del radar estadounidense en Europa del Este también ha variado la legislación internacional, eliminando la obligación del visado a la población checa en el periodo de negociación para su instalación en suelo checo.

<sup>225</sup>Acuerdo internacional, en vigor desde 1995, que establece el marco para el fin de los controles transfronterizos en el marco de la UE.

<sup>226</sup>No podemos hacer aquí una revisión en profundidad de los procesos de desarrollo e implantación de las nuevas tecnologías en cada espacio concreto, pero sin embargo sí que propondremos algunos estudios de caso que nos dan una idea de la importancia de estos marcos para entender la evolución del sistema de festivales en los últimos años.

<sup>227</sup>Ver las descripciones etnográficas al inicio del capítulo 2.

<sup>228</sup>Entrevista realizada por la autora a Marek Hovorka (*online*, escrita a través del chat de skype) (Bilbao-Praga, 4.2.2010; en inglés).

Además de la búsqueda de información, debemos tener en cuenta el abaratamiento de los vuelos internacionales (y la apertura de nuevas líneas aéreas, que durante todo este proceso de transición han ido aumentando las conexiones de los países de Europa Central y del Este entre ellos y con Europa occidental), aunque en muchos de los casos analizados, hemos visto que los viajes entre países de la región suelen hacerse en coche, como es el caso de los representantes del festival *Dialéktus* de Budapest a la edición de 2009 del *Jihlava International Documentary Film Festival* o los participantes del *Balkan Documentary Workshop*, que viajaron a Kosovo desde Bulgaria para asistir a *Dokufest 2010*.

Además, hay que tener en cuenta que los vuelos y alojamiento de lxs invitadxs internacionales del festival suponen un porcentaje muy alto del presupuesto del evento, por lo que el abaratamiento de los vuelos ha repercutido directamente en la situación financiera de los festivales.

Todo este proceso tecnológico ha sido determinante en la aceleración en la creación de conexiones entre festivales y profesionales, y sin duda una herramienta fundamental para la organización del calendario de festivales (tanto por sus organizadores, como por sus asistentes).

En tercer lugar, debemos tener en cuenta que este ha sido además un período de implantación de la tecnología digital para la producción y proyección de películas, lo cual ha supuesto un enorme abaratamiento de los costes de producción, copia y envío a los festivales. Este tema ha estado además presente en la agenda de algunos festivales (especialmente el de Tesalónica, que ha organizado varios seminarios sobre grabación con tecnología digital). Cabe destacar que las empresas fabricantes de cámaras han sido normalmente las promotoras de este tipo de eventos paralelos, donde se presentaban sus nuevos modelos ante el público, y sobre todo, ante profesionales del sector. No en vano muchas de estas empresas aparecen en la lista de patrocinadores de los festivales.

A pesar de que la discusión en torno a la utilización de celuloide o tecnología digital sigue vigente (especialmente entre los profesionales de la antigua Yugoslavia, República Checa y República Eslovaca, en función de las escuelas de cine donde se hayan formado lxs documentalistas), la realidad es que la mayoría de filmes de la muestra realizados en los últimos años han sido rodados en vídeo, y, más recientemente, en formato digital (algunos también en Alta Definición) y editados casi siempre en formato digital. Es en el último paso de la post-producción cuando, en los casos que el presupuesto lo permitía, la película se transfería a 35 mm. Por lo tanto, los datos de las fichas de cada película presentes en los catálogos oficiales, no son realmente fiables, ya que no especifican si el formato apuntado es el de grabación o el de proyección.

Cabe destacar que en el campo del cine documental el cambio tecnológico (aún en proceso) se ha producido con mucha más facilidad que en la ficción (donde aún se están dando los primeros pasos para la digitalización) en primer lugar porque al tratarse de profesionales y filmes que basculan entre las salas cinematográficas y la televisión, están acostumbradxs a trabajar con tecnologías videográficas, y en segundo lugar, por una cuestión puramente económica, dado que la tecnología digital abarata enormemente el proceso de producción, y además lo facilita, proporcionando una

mayor autonomía a lxs documentalistas, que no dependen de laboratorios externos para la realización de su trabajo.

A grandes rasgos, y basándonos en los datos obtenidos de la visita a algunos de los archivos de los festivales de la muestra, podemos afirmar que el envío de las copias para pre-selección ha pasado del *betacam* en 2003-2004 al *VHS*, y de ahí al *DVD* en años más recientes<sup>229</sup>.

En cuanto a los cines y salas de proyección utilizados por los festivales, podemos afirmar que la mayoría de ellos utilizan los sistemas de proyección digital (sobre todo cuando se trata de espacios polivalentes), aunque cabe destacar que las salas se encuentran aún en proceso de adaptación a los sistemas de proyección digital, para los que el programa *MEDIA* está ofreciendo diversas ayudas.

El último paso en la digitalización ha sido el de los mercados de documental (aquellos espacios del festival donde lxs profesionales acreditadxs pueden ver las películas de la selección cuando lo deseen). La digitalización ha permitido, entre otras cosas, que la misma película sea vista por varixs profesionales a la vez (ya que con las copias en DVD sólo había una copia por película). Hemos visto cómo en los dos últimos años, los dos mercados de la región (Jihlava y Tesalónica) se han digitalizado (en ambos casos gracias a la financiación del programa *MEDIA* de la UE) siendo el primero pionero (cabe apuntar que el contexto de República Checa está tecnológicamente bastante más avanzado que el de Grecia, y de hecho el primer año que se llevó a cabo la digitalización en el Festival de Tesalónica, no se consiguió finalizar a tiempo para el festival y tuvo que ser pospuesto para el año siguiente)<sup>230</sup>.

Otro dato importante a tener en cuenta es que esos archivos de los mercados y festivales de documental (conformados por los filmes recibidos para su posible selección) son valiosas fuentes de patrimonio cinematográfico que, sin embargo, no pasan a formar parte ni de las filmotecas nacionales, ni de archivos profesionales<sup>231</sup>. Sólo en algunos casos (como el del mercado *East Silver*, vinculado al festival de Jihlava, que comparte oficina con el *IDF*) existe un archivo organizado de los filmes que conforma su videoteca oficial. En el caso de Tesalónica, al trabajar los mismos profesionales para el festival de ficción y el de documental, aplican las mismas dinámicas de trabajo para ambos, lo que implica, por requerimiento de *FIAPF*, que deben destruir las copias tras la celebración del evento<sup>232</sup>.

Otros festivales como el *Dialëktus* de Budapest también posee un archivo ordenado y una base de datos *online* con todas sus películas, al igual que *Astra Film Festival* en Sibiu (Rumanía). Otros como *Zagrebdox* se limitan a guardar los filmes, pero sin ningún tipo de clasificación o control. En el caso de Tesalónica el archivo está además dividido, ya que los filmes de los primeros años se

<sup>229</sup>Nos basamos en la visita al archivo de los festivales de *Jihlava*, *Dialëktus* de Budapest y *Tesalónica*.

<sup>230</sup>Entrevista de la autora a Eleni Rammou (Ελένη Ράμμου; en castellano: "Eleni Ramu"), coordinadora general del festival de documental de Tesalónica (Atenas, 30.7.2010; en griego e inglés).

<sup>231</sup>Muchas productoras escriben en las etiquetas y carátulas de las películas enviadas que las copias sean devueltas por correo, pero como se puede comprobar al encontrarlas en el archivo de los festivales, es una práctica que no se suele realizar. También en los nuevos DVD podemos ver que muchas productoras añaden marcas a las películas enviadas (normalmente textos superpuestos en la imagen) para evitar que las copias circulen o se proyecten sin permiso.

<sup>232</sup>Entrevista de la autora a Eleni Rammou (Ελένη Ράμμου; en castellano: "Eleni Ramu"), coordinadora general del festival de documental de Tesalónica (Atenas, 30.7.2010; en griego e inglés).

encuentran en cajas en un polígono industrial a las afueras de Tesalónica que pertenece al museo del cine de la ciudad<sup>233</sup> y la otra mitad en la oficina de Atenas.

Por último, cabe destacar el papel del festival *Verzio* de Budapest en la conservación del patrimonio cinematográfico documental de Europa del Este. Aunque el evento no entra en nuestro corpus de festivales (por tratarse un festival temático de derechos humanos<sup>234</sup>), tiene un archivo de gran relevancia. De hecho, es el mejor organizado y conservado de todos los visitados, ya que se encuentra dentro de los archivos OSA de Budapest, vinculados a la *Central European University* y financiados por la *Soros Foundation*. Se trata de unos archivos que poseen numerosos documentos de los antiguos países de la órbita soviética, así como toda la colección de emisiones de *Radio Free Europe*, y que guardan una amplia colección audiovisual de películas de la región, incluidos todos los documentales enviados al festival *Verzio*.

## Límites autoimpuestos

Existen, como apuntábamos anteriormente, una serie de límites autoimpuestos por los propios festivales (a cambio de la colaboración con diversas instituciones), que condicionan tanto la circulación de las películas, como las relaciones que se establecen entre los profesionales que viajan por la red.

En primer lugar, existen ciertas normativas asumidas por los festivales que imponen límites a la circulación de las películas. Estas regulaciones se derivan de los procesos de asociación de los festivales con otras instituciones (a cambio de recursos o reconocimiento), que a su vez condicionan la normativa de selección de películas establecida por cada festival (con distintas tarifas de participación, políticas de captación de películas o exigencia de *premières*). Dado que muchas de estas normativas están relacionadas con las dinámicas de cooperación y competitividad que se articulan entre los festivales del circuito (cuestión que trataremos en el siguiente capítulo), a continuación nos limitamos a identificar algunas de estas prácticas, que serán objeto de un análisis posterior más exhaustivo.

Entre las instituciones con las que colaboran los festivales, el programa *EDIA*, los *workshops* internacionales, las fundaciones y empresas de distribución y la *FIAPF* son los agentes que más poder tienen para modelar la selección de filmes por el circuito de festivales (al margen de los programadorxs oficiales del festival). Esta cuestión está íntimamente relacionada con el funcionamiento de los festivales como sistemas abiertos que han de captar recursos externos. De esta manera, los festivales se van a someter a normativas autoimpuestas como contraprestación a la ayuda obtenida de diversas instituciones (que a cambio les van a proveer de financiación, prestigio, espacios de proyección, filmes, público o contactos con profesionales del sector).

<sup>233</sup>El museo fue creado en 1997, año en que Tesalónica ostentó el título de capital europea de la cultura, gracias a la financiación provista por dicha iniciativa.

Fuente: <<http://www.cinemuseum.gr/frontend/index.php?chlang=EN>> [última consulta: 19.4.2012].

<sup>234</sup>Se trata de una versión del festival *One World* de Praga.

Los festivales, *workshops*, foros de financiación y mercados que reciben ayudas del programa *MEDIA* de la *UE* deben aplicar una serie de cupos para el número de películas que participan en ellos en función del país (que ha de ser miembro de la *UE*) donde se encuentra registrada la empresa de producción de la película. En el caso de las coproducciones, aunque implique a países no miembros, también se consideran como películas europeas.

Algo similar ocurre con los proyectos que participan en los *workshops* y foros de financiación internacionales vinculados a determinados festivales, que siguiendo una norma no escrita, en la mayoría de los casos tienen asegurada su inclusión en la programación de dichos festivales (como ocurre con los proyectos que participan en *Ex Oriente Film Workshop* y son proyectados en el festival de Jihlava).

Otras instituciones que pueden condicionar la programación de los festivales son las embajadas. Según varias declaraciones, son las instituciones que más condiciones ponen respecto a las películas que serán proyectadas en sus sedes, y normalmente exigen los títulos de las películas antes de su proyección. En este marco se han dado casos de censura de algunas películas, como el caso de la embajada española en Bosnia-Herzegovina con el *Festival Pravo Ljubov* (que no forma parte de la muestra por tratarse de un festival temático especializado en derechos humanos) con dos películas que trataban temas relacionados con el País Vasco<sup>235</sup>.

Por su parte, los festivales acreditados por la asociación internacional de productores *FIAPF* asumen una serie de regulaciones que han de aplicar a sus festivales relativas a la exigencia de estrenos y gestión de archivos. Esta institución no tiene gran repercusión directa entre los festivales de la muestra analizada dado que sólo el *Krakov Film Festival* es portador de su acreditación, aunque sí de forma indirecta por la difusión de modelos competitivos que dicha institución promueve en el circuito internacional de festivales<sup>236</sup>.

Precisamente la exigencia de *premières* es una de las regulaciones autoimpuestas que más repercusión tiene en la operatividad del circuito internacional de festivales y que puede condicionar enormemente los modos de circulación de las películas. Otras normativas que delimitan su circulación son las políticas de captación de películas, que en muchos casos, requieren el pago de tarifas de participación.

Como estrategia para conseguir películas para su programación, muchos de los festivales de la muestra utilizan una combinación de petición directa de filmes (que ya han sido vistos por representantes del festival en otros festivales) y de envío libre por parte de lxs documentalistas, productoras o distribuidoras en los plazos de inscripción del festival. El sistema elegido limita mucho las películas que circularán por la red, dado que dependen de que el festival sea o no conocido y sobre todo, sea o no considerado relevante en distintos contextos culturales de todo el mundo.

<sup>235</sup>Comunicación personal de una trabajadora del festival Pravo Ljudski a la autora (Prizren, 7.8.2010).

<sup>236</sup>En el capítulo 2 hablaremos del papel de la FIAPF en el fomento de dinámicas competitivas entre festivales a causa de la exigencia de *premières* (pág. Error: No se encuentra la fuente de referencia en adelante).

Por su parte, las tarifas para la participación en el circuito de festivales conforman otro modo de limitar la circulación de películas. Las tasas que los festivales cobran o pagan (según el caso) por la proyección de las películas también actúan como elemento condicionante para los documentalistas, productoras o distribuidoras a la hora de elegir un festival para el envío de sus películas. Hay que tener en cuenta que las políticas económicas de cada festival en cuanto a las tasas de proyección es muy variable, no sólo de un festival a otro, sino también de una película a otra. Mientras que a algunas se les pide una tasa para ser proyectadas en el festival (normalmente cuando no son *remières*), a otras se les paga una cantidad por cada proyección de su película. Estas prácticas son más comunes en festivales de Europa noroccidental, y en los países de Europa Central y del Este normalmente las productoras y documentalistas no reciben ni pagan tasas de proyección.

La situación está aún más condicionada por cuestiones económicas en el caso de los eventos industriales paralelos organizados por los festivales, ya que hay que pagar una tasa para estar en el catálogo de los mercados y participar en los foros de financiación, (en el mercado de Jihlava están empezando a cobrar tasas “simbólicas” y en Tesalónica las cobran, aunque si les interesa pedir películas concretas o de algún país en especial (ya sea de Grecia o de otro considerado con poca capacidad económica para la producción cinematográfica), los precios son menores, o se hacen excepciones, incluyéndolos de forma gratuita).

El caso de las tasas de participación en los *workshops* también es interesante, ya que han sufrido un aumento exponencial en los últimos años, y tras la crisis económica parecen estar bajando, e incluso, se está poniendo en entredicho la capacidad de los *pitchings* para conseguir financiación.

En segundo lugar, vemos que existen distintas estrategias que acotan los **límites a la** circulación de personas, condicionando las relaciones personales dentro del circuito de festivales. Las limitaciones impuestas por los sistemas de acreditación e invitaciones condicionan deliberadamente los espacios de relación entre personas en el marco del festival. Las cenas y fiestas (a las que sólo tienen acceso los directorxs, productorxs, *commissioning editors* o agentes de ventas) son organizadas para que se establezcan lazos comerciales entre ellos, y sin duda suponen una estrategia fundamental para la delimitación de sus relaciones personales en el marco de los festivales<sup>237</sup>.

## MODELANDO LA RED

Cuando reflexionamos sobre la manera en que los marcos legales de cada estado condicionan el desarrollo del cine documental en la región analizada, vemos, como apuntábamos al inicio de esta sección, que el estatus legal de profesionales como Želimir Žilnik (con pasaporte serbio y una larga trayectoria de exilios) o Dumitru Marian (con doble nacionalidad: rumana y moldava) condiciona la capacidad de estos agentes para su integración en la red internacional de circulación cultural que gira

---

<sup>237</sup> Ahondaremos en estas cuestiones en la sección 3.2. dedicada a la dimensión espacial de los festivales (a partir de la página 241).



en torno al cine documental, enfrentándose a diversas trabas o aprovechándose de ciertas facilidades para viajar por el circuito.

Los bruscos cambios legislativos y económicos que se han vivido en Europa Central y del Este en los últimos veinte años han supuesto un entorno donde la circulación de productos culturales, ideas y personas en el campo del cine documental ha ido en aumento. Sin embargo, dados los cambios políticos acaecidos en la región, donde los procesos de integración en la Unión Europea tienen un papel fundamental, y la desmembración de Yugoslavia ha creado un escenario conflictivo, la situación actual establece una serie de condiciones desiguales en función de la región a la que pertenezcan los agentes de la red, lo que sin duda explica las fechas de creación de las distintas instituciones de promoción del cine documental de ámbito supraestatal, y especialmente, de los talleres de coproducción internacional.

La creación de la red de festivales y su interrelación se ha visto fuertemente condicionada por la legislación referente a la libre circulación de personas en un circuito donde las relaciones personales establecidas a través de la visita a otros festivales se han erigido como clave para el éxito en la importación de recursos de cada festival (tanto películas como profesionales del extranjero y prensa internacional). En este marco, sin duda los profesionales de República Checa son los que más partido le han sacado a la posibilidad de visitar eventos internacionales, así como al hecho de erigirse en referente para profesionales del extranjero (especialmente del Noroeste europeo); y en los últimos años los de Bulgaria, como referentes para el sureste europeo (especialmente como puente entre la antigua Yugoslavia y Turquía).

En cuanto a las diversas fuerzas que actúan en los festivales y que condicionan la programación, cabe destacar la importancia del programa *MEDIA*. A través de los cupos que impone, sobre todo a los mercados de documental y los *workshops* internacionales, modela el circuito de circulación de películas, favoreciendo las producciones y coproducciones europeas. En una periodo en la que no existen mecanismos de censura oficial, los gobiernos establecen diferentes estrategias de modelado de los canales de circulación cultural, a los que éstos se adaptan, ya no basándose en restricciones y prohibiciones de proyección, sino en función de las preferencias que condicionan la financiación pública.

Además, en los casos analizados, hemos visto cómo el sistema de festivales y sus entornos legislativos se han ido retroalimentando, gracias a la participación de profesionales en workshops y foros de financiación de Europa occidental. Con los conocimientos adquiridos en el extranjero, los profesionales de la región, han presionado a sus instituciones públicas (televisiones y gobiernos) para adecuar su legislación y establecer mecanismos de protección de la industria audiovisual a través de instituciones públicas, nuevas leyes y ayudas económicas, defendiendo la adhesión al programa *MEDIA* de la UE.

Por último, en aquellos casos donde la legislación dificulta la libertad de movimiento y/o interacción entre diversos espacios (léase Europa occidental y las regiones de la antigua Yugoslavia, por ejemplo), vemos que los profesionales que han actuado de puente cultural entre

distintos eventos, o tienen pasaporte de Europa Occidental (como Tue Steen Müller) o tienen doble nacionalidad (como Rada Šešić, de origen Croata y con pasaporte holandés).

En las secciones anteriores hemos analizado la red de festivales de cine documental basándonos en el modelo de sistemas y entornos, enumerando los festivales de la muestra, la red internacional que forman, los actores que operan en ella y los marcos normativos a los que se someten (ya sean externos, como la legislación vigente, o auto-impuestas). En el siguiente capítulo exploraremos los modos en que algunos de estos agentes han desarrollado su labor en el circuito internacional de festivales en los últimos años, desarrollando diversas pautas de interacción entre eventos e instituciones de la red.

## 2. CONEXIONES: DINÁMICAS DEL CIRCUITO

---

Una vez revisados los distintos actores de la red y el contexto en que han desarrollado sus relaciones en los últimos años, nos centraremos en algunos estudios de caso que ilustran cómo se han producido las conexiones entre ellos, así como el proceso de transmisión del conocimiento a través de las fronteras.

A la idea del circuito de festivales como una red de circulación de filmes le añadiremos su dimensión social, analizando su papel como espacios de circulación de personas. Para ello estudiaremos, desde una perspectiva multilocal, las dinámicas de cooperación y competitividad que se han ido estableciendo entre los distintos agentes del circuito, basándonos en las aportaciones de la disciplina antropológica. En primer lugar, tomaremos como referencia los estudios de redes desarrollados en el marco de la antropología urbana para reconstruir las redes sociales a través de las que se han generado vías de transmisión del conocimiento y copia de modelos en los últimos años. En segundo lugar, recurriremos a las aportaciones de la antropología económica para analizar las dinámicas de reciprocidad e intercambio establecidas en el circuito.

Desde sus inicios, la disciplina antropológica se planteó las posibles explicaciones para la aparición de prácticas u objetos culturales similares en distintas comunidades y/o territorios. Los defensores del *difusionismo* apelaban a la imitación y transmisión de conocimientos como las principales causas de la evolución sociocultural. Sin embargo, la dimensión histórica de esta propuesta se veía limitada por la falta de documentos escritos en las sociedades analizadas (como las distintas tribus que formaban la población original del continente americano)<sup>238</sup> que dieran cuenta de las prácticas culturales antecesoras de las que se utilizaban en aquel momento (ya fueran objetos, leyendas, cuentos populares, etc).

Casi un siglo después, los teóricos de la antropología urbana analizan prácticas culturales cuyos agentes generan una cantidad de documentación sobre sus propias actividades que es relativamente fácil de conseguir, pero cuyo volumen se antoja inabarcable. El estudio de los movimientos migratorios globales ha protagonizado un gran desarrollo en los últimos años y se han escrito numerosas etnografías que parecen tomar el relevo del *difusionismo*, al investigar las dinámicas reticulares de las relaciones sociales<sup>239</sup> y las formas de hibridación entre culturas de distintos territorios (García Canclini, 1990[2001], 2004; Hannerz, 1996[2000]).

Esta tendencia se enmarca en los estudios de redes sociales<sup>240</sup>, asociado durante mucho tiempo a la microantropología. Sin embargo, Hannerz<sup>241</sup> (1992) destaca otra línea más vinculada a la

---

<sup>238</sup>Un texto excepcional que reivindica y analiza la importancia de la interacción entre los europeos y la población original americana tras 1492 es *Europa y los hombres sin historia* (Wolf, 1982[2005]).

<sup>239</sup>Ver, por ejemplo, *Mandar a traer" Antropología, migraciones y transnacionalismo. Salvadoreños en Washington* (Sánchez Molina, 2005).

<sup>240</sup>Con la etnografía sobre familias afincadas en Londres escrita por Elizabeth Bott (1957[1971]) como trabajo pionero.

macroantropología, reivindicando la idoneidad del análisis de redes para captar procesos de integración más amplios:

“La red continúa siendo una metáfora útil cuando intentamos pensar de una manera ordenada... sobre algunos de los heterogéneos conjuntos de relaciones a larga distancia que organiza la cultura en el mundo de hoy... Se puede concebir a la ecumene global como una gran red única... como una “red de redes”” (1992:51).

Esta propuesta de la *network ethnography* nos permite acercarnos a aquellas comunidades dispersas o agrupamientos de personas que protagonizan encuentros efímeros, difíciles de percibir si los observamos aisladamente. Los festivales cinematográficos son un claro ejemplo de este tipo de encuentros.

Desde esta misma perspectiva global, George E. Marcus propone en su artículo “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography” el concepto de *etnografía multisituada* como método de análisis cualitativo aplicado a procesos socioculturales globales, cuyos agentes actúan en diferentes espacios a nivel internacional. El autor propone seis técnicas de análisis etnográfico de redes: “seguir las cosas”, “seguir a las personas”, “seguir la metáfora”, “seguir el guión, la historia o alegoría”, “seguir la biografía” y “seguir el conflicto”<sup>242</sup>. Consideramos de mayor utilidad para nuestro análisis las dos primeras técnicas propuestas por Marcus, dado que entendemos el circuito de festivales como una red de circulación tanto de objetos (los filmes) como de personas (documentalistas, programadorxs, *commissioning editors*, etc).

Como apuntábamos anteriormente, una de las limitaciones de la Teoría del Actor-Red de Latour es su negación de toda jerarquía y/o estructura a la hora de abordar el análisis de las asociaciones. Latour (cuyo trabajo es citado por Marcus como ejemplo de la aplicación de la etnografía multisituada a los estudios de ciencia y tecnología) va un paso más allá y niega la necesidad de buscar marco o sistema alguno por el que las personas se vean sometidas y/o controladas a distintos poderes (lo que considera una invención de los sociólogos) y aboga por hacer una sociología de las asociaciones a través, exclusivamente, de la reconstrucción de lazos socioculturales de los agentes que participan en una actividad determinada (2005). Por su parte, Marcus entiende el concepto de *sistema* no como marco ideológico que condiciona el mundo real, sino como parte del proceso de asociaciones y conexiones entre espacios (1995:96)

Aquí nos interesa la propuesta de Latour como metodología para reconstruir las redes sociales surgidas en torno al cine documental, pero no tanto como teoría global, ya que, a pesar de que se proponga como tal, su Teoría del Actor-Red, si se sigue a pies juntillas, evita cualquier análisis o conceptualización que vaya más allá de la mera descripción, y puede ser considerada más que como una teoría, como una metodología<sup>243</sup>.

<sup>241</sup>El autor en los últimos años se ha fijado en los medios de comunicación como mediadores globales, analizando los discursos de los periodistas corresponsales en países extranjeros (Hannerz, 1996[1998]:181-202)

<sup>242</sup>Aquí Marcus cita como ejemplo el clásico de Malinowski *Los argonautas del Pacífico Occidental* (1992[2000]).

Desde las teorías de la comunicación, Castells se centra en el análisis de la sociedad red acuñando el término *espacio de flujos* (2001). Al contrario que los autores anteriores, Castells hace mención a las jerarquías de poder y riqueza, planteando la existencia de tres capas de soportes materiales para el flujo de comunicación: la red de comunicación electrónica, los ejes y nodos que ejercen como conectores y organizadores de los flujos de comunicación, y las élites gestoras dominantes, que tienen poder para gestionar la circulación de dichos flujos. Consideramos que los conceptos y dinámicas de actuación que plantea Castells son equiparables a las de la élite cultural que circula por la red global de festivales, aunque, dado el carácter minoritario y menos lucrativo del cine documental en esta región, su posición en la jerarquía económica, así como su códigos culturales compartidos distan mucho de parecerse a los de las élites descritas por Castells (1995).

Retomamos aquí, por lo tanto, algunos de los marcos de referencia aplicados al análisis de festivales cinematográficos en el estudio de De Valck (2007), que se basa el análisis etnográfico, la Teoría del Actor-Red de Latour, y las teorías de la comunicación de Castells. Añadimos además el marco de referencia de la antropología económica, que aporta varias herramientas para el estudio de las dinámicas de reciprocidad establecidas en el circuito.

Para analizar estas dinámicas, recurriremos a varias propuestas que, desde la antropología, han contribuido a analizar relaciones de competitividad y cooperación en distintos marcos socio-políticos y culturales. Ambas prácticas han centrado investigaciones que parten de presupuestos ideológicos opuestos, en función de la concepción del individuo como estrategia individualista, frente al modelo que defiende su naturaleza cooperativa.

En cuanto a las estrategias competitivas, recurriremos al marco de la teoría de la acción, fijándonos en una de sus variantes: la teoría de los juegos propuesta por Bailey (1969). Esta teoría (ampliamente utilizada en estudios de mercado para analizar pautas de consumo y, tal y como propone Bailey, para el estudio de la estrategia política) propone analizar los procesos de toma de decisión del individuo en entornos donde sus consecuencias están condicionadas al mismo tiempo por las decisiones de otras personas. A pesar de concebir el ser humano como ser egoísta, estas propuestas reflexionan sobre la cooperación humana, entendida como estrategia para maximizar el beneficio individual.

Desde una concepción del individuo diametralmente opuesta, Kropotkin reivindicó desde finales del siglo XIX, y a lo largo de toda su obra, las deficiencias del Darwinismo Social (que equipara los mecanismos biológicos de supervivencia del más fuerte a las pautas socioculturales de comportamiento humano). Centrándose en el estudio de los procesos de cooperación en distintos ámbitos (desde el estudio de la ayuda mutua en los animales, hasta la de la sociedad de principios del siglo XX, pasando por su estudio en sociedades tribales y en la Edad Media), en *El apoyo mutuo* (1902[1989]) el autor reivindicaba los mecanismos de interacción social basados en la cooperación

---

<sup>243</sup>Ver la interesante reconstrucción de la conversación de Latour con su alumno en la *London School of Economics* donde el primero intenta encontrar en la Teoría del Actor-Red un marco metodológico para su tesis sobre el estudio organizacional de una empresa. Tras media hora de discusión teórica con Latour, el alumno no ve más que una metodología en esta pretendida teoría, y apunta que quizá deba recurrir a las teorías de sistemas para el marco teórico de su tesis (Latour, 2005:141-156).

que se han ido desarrollando en distintos marcos políticos, económicos y culturales a lo largo de la historia.

Partiendo de estos presupuestos teóricos, nos acercaremos al estudio de los mecanismos de cooperación que se han desarrollado en el circuito internacional de festivales de cine documental, recurriendo además a las propuestas que desde la antropología económica han analizado distintas formas de intercambio y reciprocidad.

A la hora de analizar las formas de cooperación, la aportación de Marcel Mauss (1925[2005]) a la antropología económica con su “Ensayo sobre el don”<sup>244</sup> es de vital importancia para nuestro análisis. En dicho texto Mauss analizaba las formas de intercambio en las sociedades arcaicas, ahondando en las implicaciones comerciales del intercambio de regalos y el establecimiento de redes de favores. Los estudios sobre los mecanismos de producción cinematográfica suelen basarse en análisis económicos y legislativos que obvian la realidad de las prácticas económicas que no implican transacción de dinero. Dado que la importación de recursos externos y la creación de valor son algunas de las claves para entender el papel de los festivales cinematográficos, consideramos aquí que es imprescindible entender las prácticas basadas en el intercambio y la cooperación, por ser un pilar fundamental para la producción y distribución audiovisual en el circuito de festivales.

Dentro de esta misma línea, tomaremos como referencia los trabajos de Polanyi<sup>245</sup> *La gran transformación* (1944[2001]) y *Comercio y mercado en los imperios antiguos* (1957[1976]), especialmente el artículo “El sistema económico como proceso institucionalizado” (1957[1976]) incluido en este último libro. Su planteamiento del estudio de la práctica económica, no como una esfera aislada, sino como proceso inserto en otras prácticas sociales (especialmente en sociedades precapitalistas donde no se hace distinción entre lo económico y otras esferas como la política o la religión) nos permite abordar el estudio de las relaciones de reciprocidad e intercambio generalizadas en el circuito de los festivales. Polanyi siguió la línea marcada por Mauss, defendiendo la importancia de analizar la forma en que la economía adquiere unidad y estabilidad a causa de la interdependencia de sus partes, a través del estudio de la reciprocidad, la redistribución y el intercambio (1957[1976]). Como veremos más adelante, el análisis de las prácticas económicas que tienen lugar en el marco de los festivales suelen seguir estos modelos donde no hay tanto intercambio de dinero, como intercambio de valor, basados en complejos sistemas de reciprocidad.

---

A continuación recogemos algunos casos etnográficos que describen las prácticas sociales que se han producido en los últimos años en el marco de la red internacional de festivales de cine documental. Estos procesos han llevado a la creación de un circuito global de circulación de personas (profesionales del sector) donde los distintos agentes han desarrollado pautas de interacción, que basculan entre la competencia y la cooperación.

---

<sup>244</sup>Retomaremos la propuesta de Mauss más adelante para analizar la dimensión económica de los festivales.

<sup>245</sup>Junto a otros autores como Sahlins y Leach.

## 2.1. INTERACCIONES: RECONSTRUYENDO LA RED

### *De festival en festival. Encuentros en el circuito*<sup>246</sup>

**Jihlava, año 1997.** Marek Hovorka, estudiante de 17 años del Instituto de Jihlava (República Checa) se prepara para su acceso a la universidad FAMU (Filmová a Televizní Fakulta/Faculty of Cinema and Television), de reconocido prestigio nacional e internacional (especialmente en Europa Central y del Este). Sólo seis estudiantes serán elegidos por año en cada departamento y Marek Hovorka se decanta por el de cine documental.

Hace ocho años desde la caída del sistema comunista de planificación central. Muchos cines locales han cerrado y apenas queda algún cine comercial donde las películas de *Hollywood* arrasan<sup>247</sup>. Hovorka no sabe cómo prepararse para el examen porque no hay posibilidades de ver documental, así que junto a cuatro de sus amigos, en colaboración con su profesor de instituto y director del cine Dukla Petr Kubica<sup>248</sup>, deciden hacer una muestra de documental checo que durará tres días.



Carteles anunciando el festival Internacional de documental de Amsterdam (IDFA), punto de encuentro de profesionales de todo el continente. Fuente: [www.fest21.com](http://www.fest21.com)



Agrupación de varias instituciones de Europa del Este en el stand del mercado internacional de documental *Sunny Side of the Doc* (La Rochelle, julio de 2011). Fuente: [bdcwebsite.com](http://bdcwebsite.com)

Hovorka, que ya había visitado el *Festival Internacional de Karlovy Vary* y la *Escuela de Cine de verano Uhreske Hradiste* (*Letní filmová škola Uherské Hradiště*), decide crear un festival

<sup>246</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la asistencia a diversos festivales del circuito: la 12ª y la 13ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (República Checa) (del 24 al 29 de octubre de 2008 y del 27 de octubre al 1 de noviembre de 2009, respectivamente) como profesional acreditada (en ambas ediciones el trabajo de campo continuó durante la semana siguiente al festival en Praga, trabajando con el archivo *East Silver* del Institute of Documentary Film); la quinta edición del *Zagrebdox. International Documentary Film Festival*, que tuvo lugar del 23 de febrero al 1 de marzo de 2009 (asistencia como profesional acreditada); la quinta edición del *Dialëktus European Documentary and Anthropological Film Festival*, que tuvo lugar del 3 al 8 de marzo de 2009 en Budapest (asistencia como profesional acreditada); la 12ª edición del *Thessaloniki Documentary Festival* (del 15 al 20 de marzo de 2010); la tercera edición del festival *Documentarist* de Estambul, que se celebró del 22 al 27 de junio de 2010 (asistencia como profesional acreditada); así como la novena edición del festival *Dokufest Kosovo*, que se celebró entre el 31 de julio y el 7 de agosto de 2010 en Prizren (asistencia como profesional acreditada y observadora y tutora del *Balkan Documentary Workshop*). El estudio de caso también incluye datos publicados en las webs oficiales de las instituciones, workshops y festivales citados, y datos obtenidos de las entrevistas personales y charlas informales realizadas a profesionales citados en el texto.

<sup>247</sup>La baja producción de películas locales en toda la zona tras los cambios de 1989, así como el predominio de las películas de Hollywood en los cines de la región es un tema recurrente en diversos textos que estudian la situación económica del sistema de producción y distribución cinematográfica en Europa Central y del Este (ver el monográfico editado por la CCE (1998) y la colección de artículos publicados en el marco del proyecto *Seedox*, disponibles en: [www.seedox.org](http://www.seedox.org)).

<sup>248</sup>Director del cine Dukla durante el período 1996-2009.

en su ciudad: Jihlava, e invita a documentalistas de renombre de República Checa a presentar sus películas. Ante la sorpresa por la cantidad de público joven interesado en el documental (200-300 personas durante los tres días de duración del evento) y la cooperación de documentalistas de gran relevancia nacional que asistieron como invitadxs (como Dušan Hanák<sup>249</sup>, Jan Špáta, Drahomíra Vihanová, Helena Třeštíková, etc...) la iniciativa se repite al año siguiente... y al siguiente.

En octubre de 2010, bajo la amenaza de los recortes en subvenciones públicas provocada por la crisis financiera mundial, el festival celebra su 14ª edición.

**Praga, septiembre de 2000.** Empieza un curso más en la universidad FAMU y los estudiantes Andrea Prenghyová y Filip Remunda preparan sus respectivos proyectos de fin de carrera. Los potenciales documentalistas, a pesar de tener los proyectos de más éxito a nivel de recaudación de presupuesto (habían conseguido la beca del ministerio de cultura checo y el apoyo de la televisión estatal *Česká Televize*) ven que el Estado checo, en proceso de transición política y económica, ha disminuido su inversión en cine, así que la única opción de financiación viable, en su opinión, ha de venir del extranjero. Tras la caída del bloque soviético su mirada prefiere dirigirse a Europa occidental, en un momento en que la incorporación a la *Unión Europea* está en la agenda política del país<sup>250</sup>.

Internet es sin duda la nueva gran fuente de información, y el inglés el idioma para comunicarse con el exterior, y es a través de la red que Prenghyová conoce los *workshops* de coproducción y los foros de financiación internacionales (*pitching forums*):

“So I had been searching on the internet and I found something that they call Pitching Forum around Europe, and we found one in Italy. We were thinking that it would be very good, because that time we were a little bit naïves and we thought it is enough to bring all those tv channels and funds to the Czech Republic and they will discover that there are great filmmakers here and they will give us their money, and will help a lot ... which was of course not true. But we went to Italy, we met people from EDN in Bardonecchia<sup>251</sup>, and we told them that we would like to organise something similar for Eastern Europe in Jihlava,

<sup>249</sup>Recién llegado del *Festival Internacional de Documental de Yamagata* en Japón donde fue premiado por la película *Paper heads* (*Papierové hlavy*, 1995, CZ).

<sup>250</sup>El intervencionismo soviético en el campo del cine y la influencia del “realismo socialista” promovido por las autoridades del partido comunista fueron una constante en el cine promovido por instancias gubernamentales de la región. Los intentos de establecer un sistema más democrático dentro de la infraestructura del estado comunista durante los años sesenta en el marco de Checoslovaquia fracasó ante la intervención militar de las tropas soviéticas en la Primavera de Praga, lo que en el campo de la cultura se tradujo en el exilio de muchos de los directores integrantes de la *Nueva Ola Checa*. El 24 de agosto de 1968 varixs cineastas integrantes del movimiento proclaman un manifiesto contra dicha intervención, precisamente en el marco de uno de los festivales de mayor repercusión internacional: *La Mostra de Venecia* (en Romaguera y Alsina, 1998:302-304).

<sup>251</sup>El wokshop internacional *Documentary in Europe* al que asistieron Prenghyová y Remunda en 2001, se consolidaba ese mismo año como institución independiente de su fundadora, la asociación F.E.R.T. (*Filming with a European Regard in Turin*), que llevaba organizándolo desde 1997. Los workshops anteriores habían sido organizados en Saint Vincent (Aosta) en 1997, Biella en 1998, y Bardonecchia en 1999 y 2000 en colaboración con la EDN. Las siguientes ediciones, que han tenido lugar en Bardonecchia (Italia), han sido organizadas por la asociación *Documentary in Europe* creada en 2001. Fuente: <<http://www.fert.org/text/en/en.htm>> [última consulta: 19.07.2011]



because our friends were running the festival in Jihlava. Stefano Tealdi who was organizing Bardonecchia at that time was very kind to us. So they agreed and we made the first pitching forum in Jihlava. There were only 4 commissioning editors, it was small, but it was ok”<sup>252</sup>.

Dado que Marek Hovorka es su compañero de universidad (está en un curso por debajo en el departamento de documental de FAMU), Prenghyová y Remunda le plantean organizar el *pitching forum* en el *Festival de Jihlava* (que cumple su cuarto año bajo la dirección de Hovorka):

“Andrea and Filip came to me with an idea of organising a pitching forum as part of the festival. It sounds for me as a very interesting idea, even if it was not so popular at the documentary film festivals as it is now. So I decided to finance this project from the festival budget. But because it was very expensive we decided to create a new organization for getting financing and for the whole organization. That's how and why IDF was founded”<sup>253</sup>.

Una vez creado el *IDF* (*Institute of Documentary Film/Institut Documentarního Filmu*) en 2001 (en octubre comienza su cooperación como institución oficial con el *Festival de Jihlava*) y con el precedente de la visita exploratoria al *Documentary in Europe Workshop* en Bardonecchia (IT), los miembros de *IDF* y del *Festival de Jihlava* comienzan a viajar a eventos en el extranjero para ver nuevos filmes, aprender cómo funciona la red internacional de festivales y establecer lazos profesionales. Como apunta la directora del *IDF*, Andrea Prenghyová:

“Yes, we started with IDFA, then Sunny Side and then Leipzig. Also because we were in a workshop with Discovery Campus, called Documentary Campus and there were our friends, and they had a pitching in Leipzig. And then we started a very intensive way to visit East European Festivals because we needed good projects, good filmmakers, because we needed to know who is important in which country...”.

Su voluntad de posicionarse como referente para el cine documental de Europa del este queda clara desde sus inicios, y gran parte del trabajo del *IDF* se centrará en cartografiar la infraestructura de producción y distribución de cine documental en la región<sup>254</sup>.

Lo mismo ocurre con el *Festival de Jihlava*, que a partir de 1999 comienza a posicionarse como referente para Europa Central y del Este (con una sección especial, y desde 2003 con competición regional) para lo que, al igual que los creadores del *IDF*, el equipo del festival comienza a viajar al extranjero. *IDFA* (*International Documentary Festival Amsterdam*) también será el punto de partida de Hovorka, que comienza su periplo por el circuito internacional de festivales tres años antes que el *IDF*.

<sup>252</sup>Entrevista realizada por la autora a Andrea Prenghyová (directora del Intitute of Documentary Film) (Praga, 2.11.2009; en inglés). Las citas subsiguientes pertenecen a esta misma entrevista.

<sup>253</sup>Entrevista realizada por la autora a Marek Hovorka (*online*, escrita a través del chat de skype) (Bilbao-Praga, 4.2.2010; en inglés). Las citas subsiguientes pertenecen a esta misma entrevista.

<sup>254</sup>Posteriormente desarrollarán una web de acceso abierto con un mapa de todos los festivales de la región especializados en cine documental cuya dirección <www.docuinter.net> cambió a partir de 2009 para convertirse en <www.dokweb.net>.

Es precisamente a través de Victor Kossakovsky, invitado de honor de la tercera edición del *Festival de Jihlava*, que Hovorka comenzará a ampliar los horizontes de su festival. Es octubre de 1999 y el reputado director ruso Viktor Kossakovsky le sugiere a Marek Hovorka que vaya a IDFA. Kossakovsky ya es un viejo conocido del *Festival Internacional de Documental Amsterdam* (ganó en 1993 el premio al mejor largometraje documental y el premio del público con la película *Belovy* (Беловы, 1993, RU) y en 1998 el premio especial del jurado por *Pavel and Lyanlya (a Jerusalem Romance)* (Павел и Ляля, 1998, RU).

Siguiendo sus consejos, Hovorka asiste al influyente festival, donde aprende cómo funciona en la práctica un evento con vocación internacional: “At IDFA I realized, what does it mean International documentary festival, met many people, Frederick Wiseman and many others”. De ahí en adelante, la visita a otros festivales ocupará gran parte de su trabajo como director, visitando una media de un festival al mes. Con sólo treinta años, el director recuenta los innumerables eventos visitados en la última década:

“Visions du Réel (was very important), Marseille with Jean-Pierre Rehm also, Diagonale for german speaking documentaries and fiction films, Krakow for Poland, Hungarian Film Week for Hungary, Munich for Germany... in last years CPH:DOX..., also Sunny Side for the industry, Rotterdam is very important, Berlinale sometimes, .... in 13 years there were many of them, you know?”.

En cuanto a las formas de cooperación establecidas por el *Festival de Jihlava* con otros eventos, éstas han ido variando, probándose distintas estrategias, unas más fructíferas que otras. Como comenta Hovorka:

“Mostly in first years we cooperated with some festivals, like Crossing Europe, Krakow, Artfilm and some others. But very soon we realised that this kind of cooperation consisting of screening winning films (or some kind of their partner selection) did not fit to our dramaturgy, to our programming. That's why we exchange ads or invite them, get information, films... whatever, but do not screen films if we do not select them (...). All international grants wanted this kind of international cooperation, but we found out new forms which did not influence our programming profile. You know, globalization is great and dangerous in both”.

Las formas de cooperación entre festivales han ido variando a lo largo de los años, desde la selección conjunta al intercambio de publicidad. Mientras, el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* ha seguido posicionándose como referente de la región. Un proceso de internacionalización que exige la visita a otros eventos donde se forjan los lazos de colaboración que irán desarrollándose, con más o menos éxito, a lo largo del año.

Los modelos aprendidos en el extranjero por Hovorka, Prenghyová y Remunda van a ser adaptados a su propio contexto, y en los años siguientes se llevan a cabo varias iniciativas de colaboración entre el *Festival de Jihlava* y el *IDF*, que insertan mecanismos de producción y distribución dentro de la infraestructura del propio festival a través de *workshops* de coproducción, el mercado documental o el ya mencionado *pitching forum* iniciado en 2001.

Será dos años después, en el año 2003, cuando se celebre la primera edición del *Ex Oriente Film Workshop*, que sigue el modelo de los *workshops* internacionales *Documentary in Europe* (IT) y *Documentary Campus* (GE). De hecho, no sólo los toman como modelo, sino que contratan a lxs profesionales de la *European Documentary Network* (que trabajan en dichos *workshops*) para que sean lxs tutores que organicen el *workshop* de Praga. Stefano Tealdi y Tue Steen Müller coordinarán el proyecto el primer año. Después, Müller pasará a ser el director de estudios<sup>255</sup> del *Ex Oriente Film Workshop*, especializándose en la región, donde trabajará como *freelance* desde 2006 una vez dejada la dirección de la *EDN*.

**Jihlava, octubre de 2004.** Un año después de la creación del *Ex Oriente Film Workshop* (año en que el *Festival de Jihlava* empieza a utilizar el *DKO* (*Dům Kultury/Casa de cultura*) como sede) se crea el mercado *East Silver* (la videoteca especializada con el catálogo de documentales) en una iniciativa de colaboración entre el *IDF* y el *Festival de Jihlava*<sup>256</sup>. Un incentivo más para lxs profesionales de la industria que se desplazan desde el extranjero buscando historias sobre los nuevos miembros de la recién ampliada *UE*, a la que acaba de incorporarse el Estado checo<sup>257</sup>. Al igual que el *East European Forum*, que ese año celebra su cuarta edición, el *East Silver Market* intenta optimizar al máximo la presencia de profesionales extranjeros en el festival, estableciendo lazos, no sólo culturales, sino también económicos.

Ese mismo año, el documentalista Andrey Paounov<sup>258</sup> y su productora Martichka Bozhilova participan en el taller de coproducción internacional *Documentary Campus* con su proyecto *The Mosquito Problem & Other Stories* (Проблемът с комарите и други истории, 2007, BG)<sup>259</sup>. Se trata de la nueva película de la productora *AgitProp* con sede en Sofía (Bulgaria) creada en 1997<sup>260</sup>. Familiarizados con la dinámica de los foros de financiación internacionales gracias a su

<sup>255</sup>“Head of studies”. Fuente: <[www.dokweb.com](http://www.dokweb.com)>.

<sup>256</sup>Hacia 2007-2008 el *East Silver Market* es organizado exclusivamente por el *IDF*, basándose en los sistemas de financiación de la *UE*.

<sup>257</sup>En 2004 pasan a formar parte de la *UE* los siguientes estados: Chipre (parte griega), República Checa, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta, Polonia, Eslovaquia y Eslovenia. En 2007 se incorporarán también Bulgaria y Rumanía.

<sup>258</sup>Андрей Паунов.

<sup>259</sup>Los otros participantes cuyos proyectos están relacionados con Europa Central y del Este con los que comparten *workshop* ese mismo año 2004 son: Anna Jancsó, de Budapest, con el proyecto *Stalin City Cantata*; Jan Lorenzen, de Leipzig, con un proyecto sobre las armas químicas de la U.R.S.S.; Nikki Parrott, de Reino Unido, con el proyecto que después tuvo un notable éxito en el circuito internacional de festivales titulado *37 uses of a dead sheep* y Dorota Roszkowska (que es la actual organizadora del *Dragon Forum* -workshop y foro de financiación vinculados al *Krakow Film Festival*-; además es fundadora de la productora *Arkana Studio* y directora del festival multimedia *The Art of the Document* que se celebra en Varsovia desde el año 2001). Fuente: <<http://www.arkanastudio.pl/arkana/index.php?sec=3&lang=en>> [última consulta: 29.9.2011]).

<sup>260</sup>La productora fue creada por el dúo artístico Boris Missirkov y Georgi Bogdanov, con la colaboración de Bozhilova desde sus inicios. En 2010 la productora creará el *Balkan Documentary Center*, dirigido por Martichka Bozhilova. En <<http://agitprop.bg/#/info/company>> [última consulta: 2.2.2012].

anterior proyecto *Georgi and the Butterflies* (*Geopzu u nenepyðume*, 2004, BG)<sup>261</sup> (que participó en el *East European Forum* de 2002 en Jihlava, el *IDFA Forum* de 2002 en Amsterdam y el *Berlinale Talent Campus* de 2003 en Berlín) su recorrido por el circuito de producción internacional situará a la productora *AgitProp* en una posición privilegiada, especialmente tras el reconocimiento en el *Festival de Cannes* en 2006 a la trayectoria profesional de Bozhilova<sup>262</sup>. Los lazos que la productora irá desarrollando durante todos estos años, así como el aprendizaje de primera mano de los mecanismos de funcionamiento de *workshops* e institutos de promoción del documental, le servirán para desarrollar en 2010 su propio taller de creación especializado en la región de los Balcanes en el marco del recién creado *Balkan Documentary Center*.

**Jihlava, 26 de octubre de 2008.** Es domingo, tercer día del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*, y en el recién renovado *cine Dukla* se presenta el proyecto *Doc Alliance*. La iniciativa, emprendida por Marek Hovorka en sus viajes por el circuito internacional, nace precisamente de la cooperación entre cinco festivales: *CPH:DOX Copenhagen*, *Dok Leipzig*, *IDFF Jihlava*, *Planet Doc Review Warsaw* y *Visions du réel Nyon*. Se trata de un proyecto que toma el relevo iniciado por el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* a través del portal de internet *Doc-Air*, que ofrecía acceso *online* a películas documentales pagando una pequeña tarifa<sup>263</sup>.

El proyecto propone la inclusión de un ciclo de cinco películas en la programación de todos los festivales miembros de la alianza, cada una de ellas seleccionada por un festival. Quizá no sea la estrategia de colaboración preferida por Hovorka, pero el proyecto ha conseguido un marco de financiación propia, dado que instituciones supranacionales como *MEDIA* están interesadas en patrocinar este tipo de iniciativas.

Por su parte, la página web (realizada en la oficina de Praga) tantea las posibilidades de la venta de filmes por internet, introduciendo a los festivales en el sector de la distribución comercial. De momento, aunque la demanda va en aumento, el proyecto no parece cuajar los suficiente como para suponer una fuente de ingresos rentable para lxs documentalistas y festivales implicados.

**Zagreb, 23 de febrero de 2009.** En el *Studentski Centar* (centro de estudiantes) punto neurálgico de la comunidad universitaria de la capital croata, el *Festival Internacional de Documental Zagrebdox* celebra su quinta edición.

Allí está Irena Taskovski (creadora de la empresa distribuidora especializada en la región *Taskovksi Films Ltd.*) dando una charla sobre la venta y distribución de cine documental, junto a

<sup>261</sup>Estrenado en *IDFA* en 2004, donde ganó el *Silver Wolf award*, y fue premiado en el *Krakov Film Festival* y en *Zagrebdox*.

<sup>262</sup>La autora recibió el *International Trailblazer Award* creado por Robert Redford y el *Sundance Channel* en *MIPDOC 2006* (Cannes) por su "creatividad, innovación y ruptura en el campo del cine documental". En <[www.agitprop.bg/#/info/team](http://www.agitprop.bg/#/info/team)> [última consulta: 28.7.2011].

<sup>263</sup>Con tarifas para su visionado en *streaming*, avi o DVD, con distintas tarifas (normalmente entre 1 y 5 euros, aunque hay directorxs que las ofrecen gratuitamente).

Tue Steen Müller y Cecilia Lidin (de la *European Documentary Network*) liderando el *workshop* ely *pitching* internacional que se celebran desde 2006. *Zagrebdox* parece haberse convertido en un importante referente para los documentalistas de la antigua Yugoslavia, especialmente los que buscan financiación. El *pitching forum* acoge varios proyectos y el ganador recibe un premio en metálico. Dados los bajos presupuestos de las películas de la región, en algunos casos este premio es suficiente para llevar la película a término, aunque no se consigan socios para coproducir.

Nenad Puhovski, fundador del Festival *Zagrebdox* en 2005 y director del mismo es un viejo conocido del circuito internacional de festivales. El director croata asistió al foro de financiación de IDFA en 1996, y en años posteriores participaría en diversas actividades industriales del festival holandés con sus películas, incluida la presentación de proyectos a la *Jan Vrijman Fund*. Gracias a la ayuda económica de esta fundación, el festival *IDFA* ayudó a la creación del festival *Zagrebdox* (con apoyo económico desde su inicio en 2005 hasta 2007)<sup>264</sup>.

Por su parte, la programación del festival está fuertemente influenciada por el programa de *IDFA*, cita inexcusable del director de *Zagrebdox*. Los contactos internacionales de Nenad Puhovski se traducen en redes de colaboración y mutuas influencias, y ese mismo año 2009 recibirá el premio *EDN* por su contribución a la cultura documental.

**Budapest, 6 marzo de 2009.** Apenas seis horas en tren separan el sol y las terrazas abarrotadas de Zagreb del gélido invierno tardío de la capital de Hungría. El *Dialëktus European Documentary and Anthropological Film Festival* de Budapest, con una dimensión e influencia básicamente local, organiza un evento paralelo dedicado a la distribución documental donde el inglés funciona como *lingua franca*. Allí están dos representantes de la televisión estatal checa, una representante de la televisión estatal de Hungría, un distribuidor de cine de ficción comercial y un experto en distribución por internet. El público de Budapest pregunta con admiración a las representantes checas cómo consiguen una inversión tan alta en documental por parte de la televisión estatal. Ellas apelan al éxito del cine de ficción (la producción de “*fairy tales*”) que permite financiar el menos lucrativo cine documental.

Las representantes de *Česká Televize* mencionan varios estudios de caso para hablar de la distribución del cine documental en República Checa. Por un lado, hablan del amplio recorrido de la película *Citizen Havel* (*Občan Havel*, Míra Janek, 2008, CZ), un éxito comercial en salas que muestra retazos de la vida pública y privada del presidente del país: Václav Havel<sup>265</sup>; así como el problema con la distribución en televisión de *Lost Holiday* (*Ztracená dovolená*, Lucie Králová, 2007, CZ)<sup>266</sup>, que narra la epopeya de un equipo de rodaje que, tras hallar unas fotos de unos turistas chinos de forma fortuita, decide buscar a sus protagonistas entre lxs más de 1.300

<sup>264</sup>Información disponible en la base de datos de la web oficial de *IDFA*:  
<<http://www.idfa.nl/industry/tags/profile.aspx?id=ED6358CC-931C-4C34-BC68-46CCDB54C716>>  
[última consulta: 31.1.2012].

<sup>265</sup>Tras el fallecimiento de su director P. Koutecký, la película fue finalizada por Míra Janek.

<sup>266</sup>Premio al mejor documental en la 42ª edición del *IFF Karlovy Vary* (República Checa) en 2007.

millones de habitantes del superpoblado país asiático. Según contaban las representantes de la televisión checa, a pesar de haber ganado el premio al mejor documental en el *Festival Internacional de Karlovy Vary*<sup>267</sup>, la película *Lost Holiday* había encontrado enormes dificultades para ser distribuida en televisión. La representante de *Česká Televize* la comparaba con *The Source* (Zdroj, 2005, CZ), un retrato de la contaminación de las petrolíferas en Azerbaián, dirigida por el checo Martin Mareček, cuyo trabajo, no sólo ha sido mucho más fácil de vender a las televisiones, sino que también se ha estrenado en cines en República Checa.

Después de plantear dichos ejemplos, se abre el debate sobre la dependencia que el cine documental tiene respecto la televisión como canal de distribución, y su influencia en el tipo de películas que se realizan. La representante de la televisión húngara lo tiene claro: “nos interesan temas relacionados con problemas sociales, minorías (gitanos), medio ambiente o sucesos vinculados a aniversarios o celebraciones”.

La importancia de la *agenda setting* tampoco se le escapa a lxs productormxs de la *Andrej Wayda Master School of Film Directing* con sede en Varsovia. Joanna Skalska, jefa de relaciones públicas de la escuela, asiste al *Festival Dialëktus* para participar en las sesiones paralelas dirigidas a profesionales del sector. En su ponencia la representante polaca presenta algunos de los proyectos de su escuela, mostrando un trailer de *Rabbit à la Berlin* y otro del documental sobre el rodaje de la próxima película del director de su escuela *Andrzej Wajda: Let's Shoot!* (*Andrzej wajda: róbmy zdjęcie!*, 2008, PL)<sup>268</sup>.

*Rabbit à la Berlin* (*Królik po Berlinsku*, 2009, PL/DE) es un documental dirigido por Bartek Konopka (graduado de la escuela) que se encuentra en última fase de postproducción, contando con el apoyo económico de la *Andrej Wayda Master School of Film Directing*. El vídeo de presentación de la película propone un original y humorístico retrato de la vida cotidiana en la capital alemana tras la construcción del muro de Berlín, adoptando el punto de vista de los conejos que habitaban la franja militarizada. Desde que surgió la idea para la película en el año 2005, su estreno ha ido retrasándose, para coincidir con el vigésimo aniversario de la caída del muro en 2009. La charla, planteada como un intento de explicar las posibilidades del mercado documental para la venta de filmes, acaba por convertirse en mera autopromoción de las próximas películas que está coproduciendo la escuela, y apenas aporta datos de interés al público, ni sirve para establecer lazos de futura cooperación con el festival<sup>269</sup>.

<sup>267</sup>El de mayor relevancia en República Checa y referente para Europa del Este (especialmente en el marco de la ficción).

<sup>268</sup>Guión, dirección y fotografía: *Paladino Film Group* - Maciej Cuske, Thierry Paladino, Marcin Sauter, Piotr Stasik. Producido por: *Andrzej Wajda Master School of Film Directing* y *Telekomunikacja Polska*, con la ayuda del *Polish Film Institute*.

<sup>269</sup>En la sección 3.4. del tercer capítulo, hablaremos de el papel del festival como plataforma de promoción de las películas (pág.320).

**Jihlava, octubre de 2009.** En la decimotercera edición del festival de referencia de Europa Central y del Este, profesionales de toda la región se reúnen para intercambiar impresiones, conseguir nuevos títulos para sus respectivas televisiones, aprender modelos de gestión y financiación y (si les queda tiempo) ver alguna que otra película.

Junto a la *Escuela secundaria de Artes Gráficas* de Jihlava se celebran los “*desayunos con productores*” sólo accesibles para miembros de la industria que porten acreditación. La apuesta del festival es clara: invitar a productores (normalmente de televisiones públicas), distribuidores y fundaciones que financian cine documental provenientes de Europa occidental (este año Alemania y Francia) para mostrar a profesionales de Europa del este cómo buscar financiación externa. En la sesión se reúnen, por un lado, lxs representantes de las televisiones checa, eslovaca, bosnia y Macedonia; y por otro, lxs representantes del noroeste europeo, que después participarán en el foro de financiación *East European Forum* como *commissioning editors*.

Tue Steen Müller (en calidad de tutor del taller de coproducción internacional y moderador del foro de financiación) acompaña a los participantes del *Ex Oriente Film Workshop* en su último paso para vender sus proyectos: el *East European Forum*. Allí están también Irena Taskovski (buscando películas para el catálogo de su empresa *Taskovski Films Ltd.*), Andrea Prenghyová (en calidad de directora del *Institute of Documentary Film*, que organiza tanto el *workshop* como el *pitching*), Gordana Smudja e Igor Toholj (programadores de *Beldocs*, joven festival especializado en documental que se celebra en Belgrado desde 2009), Kamen Balkanski (representante del programa *MEDIA* en Bulgaria) y dos representantes de *Agitprop* (la productora de Martichka Bozhilova, que presenta su nuevo proyecto de largometraje documental: *The last Black Sea Pirats and Sir Norman Foster*<sup>270</sup>). Anna Stoeva, productora de *Agitprop*, me comenta que Bozhilova no ha podido asistir porque está en el festival *Dok Leipzig*, que coincide en fechas con el *Festival Internacional de Documental de Jihlava*.

También están allí Zoltán Füredi (director del del *Festival Dialéktus* de Budapest), junto y Orsolya Komlósi (coordinadora del mismo festival) acompañados por su equipo y por Gyula Nemes, también húngaro y ex-alumno de FAMU, que aprovecha sus contactos con ex-compañeros de universidad para presentar su próximo proyecto en el *East European Forum*, y ayuda a los demás visitantes húngaros haciendo de guía por la ciudad (que conoce bien tras varios años asistiendo al festival).

Por la noche, en el céntrico hotel *Gustav Mahler* (donde se alojan los jurados e invitadxs de mayor relevancia), se celebra la fiesta de despedida para lxs invitadxs del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*. Con una copa y algo de comer en la mano, lxs invitados, formando grupos, se organizan por países y sectores (televisión, documentalistas, estudiantes). Sin embargo,

---

<sup>270</sup>El proyecto fue presentado por los directores Svetoslav Stoyanov y Vanya Rainova, y la productora Anna Stoeva, en representación de *Agitprop Ltd.*, que se llevaron el premio al mejor *pitching*.

a lo largo de la noche, representantes de distintas áreas y regiones van mezclándose y conversando, dando lugar a futuros proyectos de colaboración.

**Tesalónica, marzo de 2010.** Es lunes, 15 de marzo de 2010, y en el edificio contiguo al teatro *Olympion*, que acoge los principales cines del *Thessaloniki Documentary Festival*, el personal del festival da la bienvenida a lxs profesionales acreditados que, a lo largo de toda la semana, irán llegando escalonadamente al evento. Junto a la acreditación, que incluye una foto del portador hecha en el momento, nos entregan una bolsa de tela que promociona el festival, que incluye el catálogo oficial con toda la programación, el catálogo del *DocMarket* (con información sobre las películas en venta disponibles en la biblioteca para profesionales habilitada por el festival), invitaciones para las ceremonias de apertura y clausura, así como información práctica sobre las sedes del festival, alojamiento y personas que asistirán al evento (un listado que permite saber en qué fechas estarán los invitadxs, e incluye sus emails de contacto).

En la cafetería con vistas a la plaza *Aristóteles* del edificio *Olympion* (donde se realizan las ruedas de prensa del festival y se reúnen lxs asistentes a lo largo de toda la semana), reviso el “*who is who*” (en este caso es un “*who and where*”, ya que indica en qué hotel se aloja cada invitadx del festival). Entre la lista de personas asistentes encuentro a Martichka Bozhilova, que trabaja en su nuevo proyecto: la creación del *Balkan Documentary Center*. Me cuenta que sus actividades han comenzado hace solamente un mes, con el *workshop* y la base de datos *online* sobre empresas y profesionales. “La idea surge de nuestra propia experiencia. Queremos centrarnos en la profesionalización y también en la financiación, dirigida al mercado internacional (coproducciones y distribución). Para ello buscamos socios, productores, instituciones, pero también directores (nos centramos tanto en el lado creativo como en cuestiones de producción)”<sup>271</sup>. Martichka resalta la falta de educación para productores en el contexto universitario de Bulgaria y parece que el *Balkan Documentary Center* pretende llenar ese vacío.

Martichka Bozhilova (que es además licenciada en derecho) apunta a que las infraestructuras públicas en torno al cine no funcionan muy bien en Bulgaria y que el sistema “aún se encuentra anclado en el modelo comunista, tanto en cuanto a las personas, como a los modelos de trabajo, que sirven al partido en el gobierno”. Al contrario que el modelo del *BDC*, que busca coproducciones para financiar proyectos propios, la ley de 2003 (que están en proceso de transformación y, según Martichka, trae “cambios controvertidos”) apunta en otra dirección, ofreciendo exención al pago de impuestos a los rodajes en territorio búlgaro. Al parecer, este tipo de marco legal se está extendiendo en Europa Central y del Este (como ocurre en el caso de Hungría), apostando un modelo que, además de volcado en la ficción, plantea el cine local exclusivamente en clave de decorados y personal técnico subcontratado para el rodaje.

---

<sup>271</sup>Entrevista realizada por la autora a Martichka Bozhilova (productora de Agitprop y directora del *Balkan Documentary Center*) (Tesalónica, 17.3.2010; en inglés). Las citas subsiguientes pertenecen a esta misma entrevista.



Bozhilova habla de los festivales referentes para el cine de los Balcanes:

“para la competición de la región Prizren (Kosovo) y Sarajevo son muy importantes (aunque Sarajevo no hace incapié en el documental); como espacio de reunión de profesionales también Prizren, Sarajevo y Zagreb son fundamentales. Prizren suele contar con 100 invitados internacionales, es impresionante. No sólo de los Balcanes, sino de todas partes. Es el lugar donde experimentar los problemas a los que se enfrentan los Balcanes hoy en día”.

Al día siguiente, en la excursión a Vergina que organiza el festival el domingo por la mañana me vuelvo a encontrar con Miriam Šimková, coordinadora del mercado *East Silver* de Praga. Me sonrío “llevas la bolsa de Jihlava”. Sin duda la publicidad gratuita siempre ayuda. Está con Barbara Orlicz que trabaja para la *Krakov Film Foundation*, institución que organiza el *Krakov Film Festival*. En el autobús que nos conduce al sitio arqueológico Orlicz me habla del funcionamiento de la fundación, creada siete años atrás en 2003. Sin embargo, ella ya lleva quince años trabajando para el festival, en el que, según comenta, se ha involucrado mucha gente joven que comenzó colaborando como voluntaria<sup>272</sup>.

Además de organizar el festival, la *Krakov Film Foundation* también se dedica a la promoción y distribución del cine documental con iniciativas como “*Polish Docs*” para posicionar los documentales polacos en el circuito europeo de festivales y televisiones. En esta edición del *Festival de Tesalónica* la iniciativa ha tenido gran éxito, con tres de los seis tributos de la programación dedicados a autores de Polonia: la retrospectiva de Krzysztof Kieślowski, otra de Andrzej Fidyk y el “*polish docs spotlight*” con producciones del año anterior<sup>273</sup>.

“Polonia es el paraíso de la financiación documental” afirma Miriam que, tras varios años trabajando en *East Silver*, conoce a fondo la producción documental de Europa Central y del Este. Por lo visto la fuerte financiación pública de la *Krakov Film Foundation* y sus recientes iniciativas para la promoción del cine polaco están ayudando a la difusión de su cine documental a nivel internacional, sin depender de patrocinadores privados.

De vuelta a la cafetería del edificio *Olympion*, Necati Sönmez, codirector del joven festival *Documentarist* de Estambul, me habla del contexto de producción documental en Turquía. Al igual que otrxs de los fudadorxs de festivales y centros de promoción del cine documental de la región, también comenzó como documentalista. Además, Sönmez trabaja como crítico, lo que le permite viajar continuamente a festivales de todo el mundo, creando lazos profesionales y visionando filmes que después incluirá en su programación<sup>274</sup>.

<sup>272</sup>Entrevista realizada por la autora a Barbara Orlicz (vicepresidenta de la *Krakov Film Foundation* y directora de la oficina de programación del *Krakov Film Festival*) (Tesalónica, 18.3.2010; en inglés).

<sup>273</sup>La iniciativa nació en el mercado *Sunny Side of the Doc* que se celebra cada año en Francia.

<sup>274</sup>Entrevista realizada por la autora a Necati Sönmez (co-director artístico junto a Emel Çelebi del *Festival Documentarist*) (Tesalónica, 18.3.2010; en inglés). Las citas subsiguientes pertenecen a esta misma entrevista.

**Estambul, junio de 2010.** Tres meses después de nuestro encuentro en Tesalónica, vuelvo a coincidir con Necati Sönmez y Martichka Bozhilova en Estambul, en la tercera edición del festival *Documentarist*.

En el centro de arte *Akbank Sanat* de la calle *İstiklâl* se celebra la mesa redonda “*Documentary filmmaking in the Balkans*”<sup>275</sup>. En ella participan Dimitri Eipides (director del *Festival Internacional de Documental de Tesalónica*), Martichka Bozhilova (directora del *Balkan Documentary Center*), Veton Nurkollari (director del *Festival Dokufest* de Kosovo), Julio Soto (codirector junto a Stefan Constantinescu del filme rodado en Rumanía *My Beautiful Dacia* (*Lijepa moja Dacia*, 2009, RO, ES)) y Rada Šešić (en calidad de programadora de la sección documental del *Sarajevo Film Festival*), con Emel Çelebi, codirectora de *Documentarist* como moderadora.

Han sido invitadxs por Necati Sönmez, codirector del festival, que asistió como invitado el pasado marzo a Tesalónica, y ahora invita a su vez al director del *Festival Internacional De Documental de Tesalónica*, así como a otrxs profesionales que ha conocido en el circuito. La unión de estos profesionales sigue retroalimentándose, y Emel Çelebi y Necati Sönmez serán a su vez invitados por Veton Nurkollari a su festival: *Dokufest*, que tendrá lugar en Kosovo dentro de dos meses.

**Prizren, agosto de 2010.** Siguiendo los consejos de varixs profesionales del circuito, he decidido visitar el festival *Dokufest* de Kosovo, que este año celebra su novena edición. Además, el evento incluye por primera vez un taller de creación en su programación, colaborando con el recién creado *Balkan Documentary Center*.

En el antiguo hamán de la ciudad de Prizren se celebra la última fase del *Balkan Documentary Workshop*, liderado por Martichka Bozhilova. En su primera sesión, los participantes informan sobre el estado de desarrollo de sus proyectos documentales y su evolución desde la última sesión del workshop, que tuvo lugar en Sofía (Bulgaria) unos meses antes. Lxs participantes reciben un dossier con la programación para la semana, con charlas, proyecciones y tutorías para preparar la presentación pública de sus proyectos en la sesión final de *pitching*.

El *BDC* aprovecha la infraestructura del evento para integrar algunos filmes proyectados por el festival en su propio programa, así como charlas de documentalistas invitados para que comenten experiencias reales de producción de sus películas. En su masterclass, el director finlandés Visa Koiso-Kanttila comenta sus experiencias en la producción de *Father to Son* (*Isältä pojalle*, 2004, FI), hablando de la gestión de la producción y el presupuesto, así como cuestiones prácticas surgidas en rodaje.

---

<sup>275</sup>25 de junio de 2010, *Akbank Sanat* (12-14 a.m.), Estambul.

Por la tarde, en el cine de la casa de cultura local (*Shtëria e Kulturës*) el estadounidense Doug Block presenta su película *The Kids Grow Up* (2007, US). Se trata de un filme rodado en clave personal, donde el director destapa su universo familiar frente a su obsesiva dificultad para aceptar que su hija se vaya de casa para ir a la universidad. Tras la proyección, el director comenta cuestiones de producción con lxs participantes del *workshop*, interesados por el presupuesto del filme. Boquiabiertos ante la respuesta del autor, que lo estima en 500.000 euros, el público escucha con atención cómo consiguió entrar a coproducir con la prestigiosa cadena francesa *Arte*. Una vez fuera de la sala, lxs participantes del *BDC Workshop* comentan sus impresiones sobre el exhibicionista retrato de una clase media-alta estadounidense cuyos problemas, vistos desde Kosovo, no parecen merecer tantas lágrimas como las que derrama el protagonista y autor del film.

Es viernes, 6 de agosto de 2010 y, de vuelta al hamán, Marticka Bozhilova se prepara para la próxima sesión del taller de producción organizado por el *Balkan Documentary Center* dedicada al desarrollo de presupuestos. Uno de los participantes señala la camiseta de la tutora, donde puede leerse “looking for funding”. Martichka sonríe: “la compré en *Sundance*”. Sin duda muy apropiada para la clase de hoy. De hecho eso es precisamente lo que les enseña a los participantes del *workshop*: a buscar financiación para sus películas y a redactar apropiadamente los presupuestos para posibles coproducciones “no podéis trabajar con presupuesto cero, tenéis que contar el precio de vuestro trabajo, del material...”.

Esa misma tarde, el *BDC Workshop* cierra su primera edición con la presentación de proyectos en el foro de financiación. La sesión de *pitching* es en realidad una simulación, dado que las personas que están en el panel de *commissioning editors* están haciendo una representación y no van a invertir en los proyectos. A pesar de lxs numerosos invitadxs de *Dokufest*, los representantes de la industria no están presentes. Sin embargo, sí que encontramos numerosxs directorxs de películas y festivales procedentes de la antigua Yugoslavia, que se reúnen cada noche en las terrazas de la plaza de la fuente, en el casco viejo, alargando la hora de irse a dormir.

Mientras, lxs jóvenes asistentes al festival toman el camino contrario, dirigiéndose al camping habilitado por el propio festival. Como comenta Veton Nurkollari (director artístico de *Dokufest*) la idea surgió al visitar el *Festival Internacional de Documental de Jihlava*, que soluciona el problema del alojamiento de lxs jóvenes visitantes, habilitando los gimnasios de las escuelas públicas.

**La Rochelle, junio de 2011.** La vigesimosegunda edición del mercado europeo de documental *Sunny Side of the Doc* reúne en La Rochelle (Francia) a numerosxs profesionales de la industria, que ponen sus *stands* para la promoción del cine de sus respectivos países, empresas e instituciones. Lxs miembros de *EDN* obtendrán un descuento en la cuantiosa cuota para

participar, y algunos como el *Balkan Documentary Center*, aúnan fuerzas con otras instituciones, compartiendo *stand*.

Al tiempo que se crean nuevos lazos de colaboración, Martichka Bozhilova y Rada Šešić preparan su próximo proyecto: el *Docu Rough Cut Boutique* que tendrá lugar el mes de julio durante el *Sarajevo Film Festival*. Se trata de una iniciativa de dicho festival y el *Balkan Documentary Center* donde cinco proyectos documentales de la región en fase de desarrollo serán asesorados por expertxs que trabajan en el sector cinematográfico en Europa<sup>276</sup>.

Mientras, los directores de los distintos festivales siguen visitando otros eventos en busca de nuevas tendencias, Tue Steen Müller continúa difundiendo los modelos de coproducción en latitudes más cálidas (esta vez en los países del mundo árabe) y el personal de la *EDN*, atento al futuro del cambiante mundo del documental creativo, actualiza su *web* con las noticias sobre las próximas citas del circuito...

Las muestras etnográficas aquí presentadas nos dan una idea de las formas de interacción social que se han producido en el circuito de festivales a lo largo de los últimos años. Estas interacciones han llevado a la creación de diversas iniciativas de cooperación y copia de modelos entre los distintos festivales e instituciones ante las cuales nos surgen diversos interrogantes. En primer lugar, ¿qué festivales han actuado como modelos para la creación de otros? ¿Cuáles son los elementos que condicionan las relaciones entre los distintos eventos?, ¿y entre los festivales y otro tipo de instituciones? En segundo lugar, ¿son las prácticas de cooperación igual de beneficiosas para todas las partes? ¿Existen modos de evitar la competitividad entre festivales? ¿Qué prácticas generan mecanismos de cooperación y cuales competitividad? ¿Cuál es el papel de las *premières* o de los premios? Y por último, ¿qué relaciones de reciprocidad se establecen entre las distintas instituciones que conforman la red?

Los modos de interacción entre eventos e instituciones y, especialmente, los conflictos surgidos en torno a las estrategias competitivas establecidas en la red de festivales de ficción han centrado el interés de diversxs autorxs en los últimos años. A pesar de que muchos de estos textos han sido escritos desde la crítica cinematográfica y/o por lxs propios agentes del circuito, se aprecia un interés creciente por estudiar el carácter más estructural de estas dinámicas, hecho que ha dado lugar a varias investigaciones que han abordado las formas de interacción entre festivales desde una perspectiva más académica.

A continuación haremos una revisión de los estudios realizados sobre las dinámicas y estrategias de competencia y colaboración que se han establecido en el circuito de festivales en los últimos años, para reflexionar sobre las condiciones que fomentan la competitividad o la cooperación en el marco de la red internacional de festivales cinematográficos.

<sup>276</sup> Además, el mejor proyecto de los participantes en *Docu Rough Cut Boutique* (que tendrá lugar entre el 25 y el 28 de julio de 2011) conseguirá una invitación al *pitching* anual de Sarajevo, con la posibilidad de competir por el premio de 80.000 euros.

En [http://www.sff.ba/content.php/news/show/id/639/culture/ba?sf\\_culture=en](http://www.sff.ba/content.php/news/show/id/639/culture/ba?sf_culture=en) [última consulta: 29.7.2011].

## COMPETITIVIDAD VS COOPERACIÓN

Las pautas de interacción entre festivales y las dinámicas de cooperación y competitividad establecidas entre ellos han sido tratadas por varios estudios en los últimos años, en la mayoría de los casos para analizar la operatividad de los festivales de ficción. En líneas generales, se aprecia una mayor atención a las dinámicas competitivas que al estudio de estrategias de cooperación dentro del circuito, especialmente en los textos escritos por expertos que han trabajado en los propios festivales (ya sea como programadores, archivistas y/o críticos), como vemos en los diversos artículos del monográfico editado por Porton (2009).

Sin embargo, como apunta De Valck, en los últimos años en el circuito internacional de festivales se han producido algunos cambios estructurales, evolucionando de un modelo competitivo a otro más cooperativo:

“Sandra den Hamer in one interview remarked that the festival circuit had recently undergone a generation shift. If Gilles Jacobs in Cannes, Moritz de Hadeln in Berlin, and Simon Field in Rotterdam were still inclined towards treating the festival as a one-man-show, which, in particular in the case of the former two, needed to be protected and shielded from other festivals, then the new generation of Thierry Frémaux, Dieter Kosslick and Den Hamer herself had fully embraced the model of cooperation, between the programmers within their respective organizations as well as between the various film festivals. In the age of festival directors, networking skills had become indispensable. The director confers with his/her team of programmers, keeps in touch with professionals, and maintains links with other (local/national) cultural institutions. In addition, he/she is a key figure in the festival's contacts with policymakers and sponsors” (De Valck, 2007:194).

En su estudio de las múltiples facetas del fenómeno de festivales, la autora trata además las formas de cooperación y mutuo control y/o influencia entre el festival y la prensa (141-143), así como del festival y sus patrocinadores (198). De Valck plantea, así mismo, superar la dicotomía arte/comercio como ámbitos enfrentados, dado que la mayoría de festivales contemporáneos intervienen en la producción de filmes a través de la cooperación con la industria cinematográfica (organizando mercados, *pitchings*, *workshops*, etc...) (2007:211-212). La autora, además, enmarca estas prácticas en el contexto de la economía globalizada, recalcando la importancia de los festivales para la interacción social de lxs profesionales del cine, que los utilizan como nodos de intercambio económico:

“The international film community meets at these targeted festival industry events to network and seek cooperation. Because the industry has become transnational, it is very important for professionals to come together at these nodal points to join forces. It helps in the production and realization of individual projects in the larger network. The festival environment offers a rich source of possibilities, because it is, on the one hand, dynamic and flexible enough to bring together different parties and create opportunities, and, on the other hand,

institutionalized and established enough to attract these different parties in the first place” (De Valck, 2007:109).

De esta manera, De Valck sigue el camino abierto por Stringer, autor de un texto pionero sobre el papel económico de los festivales cinematográficos. En su artículo, Stringer relaciona el contexto internacional dominado por las transacciones financieras y el capital especulativo con la importancia que las ciudades han cobrado en los últimos años para la economía global, frente a la pérdida de relevancia de los estados. Así, la competitividad entre las ciudades para atraer inversiones de capital convierte a los festivales en instrumentos para hacer efectivas este tipo de políticas:

“I wish to use the term “the international film festival circuit,” then, to suggest the existence of a socially produced space unto itself, a unique cultural arena that acts as a contact zone for the working-through of unevenly differentiated power relationships – not so much a parliament of national film industries as a series of diverse, sometimes competing, sometimes cooperating, public spheres. My argument is that it is cities which now act as the nodal points on this circuit, not national film industries” (2001:138).

Cabe destacar, además, que la mayoría de textos centrados en la competitividad analizan los conflictos entre distintos festivales a causa de su lucha por atraer los mismos recursos. Esta es la propuesta de Fischer, que en su visión sistémica de los festivales analiza tanto las estrategias cooperativas como competitivas que condicionan la operatividad de los eventos, partiendo de su condición de sistemas abiertos:

“In order for a co-operative alliance to be entered into there must be no threat of competition. That is, each entity must be seen as performing different services that do not encroach upon the availability of, or individual effectiveness in, importing resources of the other. Such a scenario once existed between film festivals and arthouse cinemas, however as Adrian Martin (2009) explains, the benefits of co-operation were soon replaced by competition for programming and, ultimately, for audiences” (2009:104)<sup>277</sup>.

Fischer plantea ocho estrategias de importación de recursos para evitar la *entropía negativa*<sup>278</sup> y, en consecuencia, el fallo operacional de los festivales cinematográficos por falta de recursos. El autor propone el siguiente listado de estrategias para analizar la operatividad de un festival: alianzas cooperativas, establecimiento de fechas, localización espacial, función identificable, afiliaciones legitimadoras, incentivos a la participación, control de recursos e instituciones evaluadoras (2009:102-146). La mayoría de estas estrategias están relacionadas con la cooperación con distintas

<sup>277</sup>El autor cita a Martin para plantear el conflicto entre salas de arte y ensayo y los festivales cuando han de competir por los mismos públicos y la mismas películas: “For a long time, the two [film festivals and arthouse cinemas] existed in symbiosis, and events moved in lockstep: arthouse distributors would preview their latest acquisitions at a high-profile festival screening... This relationship often, indeed, became rather too close for comfort, with certain festivals coming to increasingly resemble vast, compliant ‘showcases’ for upcoming arthouse product” (Martin, 2009:105 en Fischer, 2009:104).

<sup>278</sup>El concepto de *entropía negativa* es tomado de las teorías de sistemas abiertos. Se denomina *entropía* a la tendencia de todos los sistemas hacia el desorden y el fallo operacional cuando importan recursos y los transforman, devolviéndolos al entorno. La *entropía negativa* es la estrategia de supervivencia que el sistema abierto ha de promover para transformar los recursos importados de modo que permitan al sistema continuar funcionando. Según el autor, los festivales necesitan promover continuamente la *entropía negativa*, dado que la participación de los filmes, patrocinadores e invitadxs está condicionada y sometida a ciertas restricciones (Fischer, 2009:72)

organizaciones y/o colectivos, partiendo de la dependencia que, por definición, un sistema abierto tiene respecto a su entorno.

Por otra parte, cabe añadir la importancia de varios elementos claves para el condicionamiento de las dinámicas de competitividad y cooperación entre festivales (como su posicionamiento geográfico o temporal en el calendario), que serán tratados en profundidad en el tercer capítulo<sup>279</sup>.

Al margen de los estudios generales mencionados anteriormente (que abordan cuestiones estructurales del circuito de festivales), varios textos se han centrado en el estudio de prácticas concretas, aplicando el análisis de las dinámicas de cooperación y competitividad a estudios de caso de algunos festivales. En estos textos encontramos cuestiones recurrentes, como la proliferación de festivales en los últimos años y, en consecuencia, los conflictos derivados del reparto de recursos de financiación y la adquisición de películas; la exigencia de estrenos y el papel de los premios; las controversias en torno a las jerarquías establecidas por la *FIAPF* y los fracasos en la creación de otro tipo de organismos de coordinación; así como los conflictos entre eventos que comparten ámbitos culturales de influencia.

En primer lugar, los conflictos surgidos en torno a la exigencia de *premières* aparecen de forma esporádica en algunos textos, normalmente escritos por profesionales que trabajan (o han trabajado) para los propios festivales. Fischer plantea la exigencia de estrenos dentro de su séptima estrategia: el “control de recursos”, como un sistema de restricción para asegurarse la importación de filmes, evitando que otros festivales los capten:

“This method sees film festival organisers accepting resources only under terms of exclusivity. Simon Field (in Quandt, 2009) explains that most competitions require a film's premiere (p.70), thus these film festivals are able to effectively promote the operations-driven entropy of other competing film festivals. He goes on: “When we talk about Toronto, Rotterdam, Cannes, they're all competing with each other and we know now that Toronto is very much preoccupied with world premieres. Rumour has it that it prevents other festivals from getting films, which is characteristic of every festival that wants to have premieres, to stop others from getting them first” (p.59)” (Fischer, 2009:139-140).

Las *premières* pueden considerarse, por lo tanto, como estrategias de competitividad destinadas, no sólo a atraer la atención de la prensa y de los profesionales del sector, sino a debilitar la operatividad de los festivales identificados como competencia, condicionando los recursos de los que depende (es decir, las películas) para su correcto funcionamiento.

En segundo lugar están las políticas en torno a la entrega de premios, que has sido tratadas en algunos textos, especialmente aquellos que analizan los cambios que se produjeron en el circuito internacional de festivales con la ola anti-competitiva iniciada en Mayo del 68 en festivales como *Cannes* o *Pesaro*<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup>La dimensión temporal de los festivales será analizada en la sección 3.1. (pág.199) y la dimensión espacial en la sección 3.2. (pág.225).

En tercer lugar, y siguiendo la octava estrategia planteada por Fischer: “sanctioning organisations”, encontramos diversos análisis que estudian el papel de algunas organizaciones cuyo propósito es coordinar y/o controlar los distintos festivales de una forma global. Las instituciones que aparecen de forma recurrente en estos estudios son la *FIAPF* y, en menor medida, otras asociaciones con fines similares, así como las academias nacionales de cine, o las asociaciones de críticos como *FIPRESCI*.

Ante la proliferación de festivales, y frente a la falta de consenso respecto al papel referente de la *FIAPF*, otras organizaciones como la *European Coordination of Film Festivals* (nacida en 1995 y con sede en Bruselas) han sido creadas para ejercer de intermediarias en la gestión de recursos de los diversos festivales (financiación pública, películas, etc...). Como afirma Mesonero Burgos, estas asociaciones ofrecen grandes ventajas a las instituciones públicas, aunque no tantas a las instituciones cuyos intereses defienden, es decir, a los festivales:

“Such organizations have been greatly encouraged by the authorities as they prefer to interact with one single entity rather than engage in a cacophonous exchange with dozens of events and organizers. In such a context, even the most dynamic festivals can lose their independence and ability to individually influence the bureaucrats. (...) Festivals that cannot gain access to these federations for whatever reason may eventually begin seeing them as agents of the status quo, created in order to preserve certain (often illusory) privileges” (Mesonero Burgos, 2008:12-13)<sup>281</sup>.

Siguiendo esta misma línea, y en lo que respecta al papel de la *FIAPF*, según Iordanova las regulaciones de dicha institución imponen un sistema de interacción entre festivales basado en la competitividad, que no necesariamente benefician al festival acreditado. Como indicaba la autora al analizar el conflicto entre el *Festival de Praga* y el de *Karlovy Vary*:

“It did not take long for the Prague backers to realize that the festival's A-category status was in fact a disadvantage. It meant compliance with overregulation from FIAPF, effectively restricting what the festival was allowed to programme. The organizers experienced real

<sup>280</sup>En el marco de los festivales de cine documental, algunos autores se han referido a la influencia de este hecho en la entrega o no de premios, como ocurrió en el Festival *Zinebi* de Bilbao: “En 1974 el certamen alcanza el reconocimiento por parte de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) como festival competitivo en sus tres áreas de ficción, documental y animación, aunque durante los dos años anteriores, haciéndose eco de modas foráneas, resultado de los huracanes del 68 que habían sacudido de manera profunda el mundo de los festivales cinematográficos de la época, había renunciado a cualquier palmarés, sustituyéndolo temporalmente por unos *democráticos* certificados de participación expedidos a los filmes presentados” (Bakedano y Zunzunegui, 2008:13).

<sup>281</sup>Según Mesonero Burgos, es precisamente la existencia de un enorme número de eventos que compiten por los mismos recursos en el marco de la ciudad de Barcelona, lo que llevó a la creación de un organismo de coordinación, que sin embargo, no resultó efectivo: “Fierce competition for subsidies, overlapping dates that drive the media and the public mad, activities that are not always ethical or professional - all this has led to, in the words of Salvador Llopart, “a true feeling of anarchy and chaos” that has helped undermine the traditional consideration that film festivals once received by the critics, the public and the industry” (...) “In 2000 I was one of the founders of the first Spanish organization that attempted to coordinate the work of festivals, the none-too-concisely named “Plataforma de Festivals i Mostres de Cinema, Video i Multimèdia de Barcelona”. (...) The main point of contention was the competition for scarce resources (money, audience, time slots, venues, media attention, etc.). Within this context, the logic of collective action proves too difficult. The Plataforma is now defunct for all purposes” (...) Such view is sustained in part by the traditional reluctance with which these organizations react to accept new members, which comes either from the annoyance of seeing new competitors emerge or from the desire to not complicate the cumbersome political balance within the organization any further” (Mesonero Burgos, 2008:12). Ante la posible desaparición de la *European Coordination of Film Festivals*, y la desaparición de facto de *Plataforma*, Mesonero Burgos se muestra más bien escéptico ante la efectividad de este tipo de instituciones.



difficulties to bring in good films for the competition, provided they were to compete for not yet screened titles against far more established international festivals (where the better films would normally be submitted)” (Iordanova, 2006a:30).

En cuarto y último lugar, cabe destacar que la competición por ámbitos culturales de influencia también ha centrado varios estudios que abordan la atracción de recursos tanto en términos nacionales/estatales, como internacionales. Dentro de esta línea encontramos dos perspectivas: la que estudia la competencia entre varios eventos dentro de un mismo marco estatal; y la que analiza la lucha entre varias cinematografías nacionales por entrar en los circuitos internacionales de festivales.

Siguiendo el primer enfoque, algunos textos analizan los conflictos entre distintos festivales por controlar su posición en un entorno concreto, como veíamos en el artículo de Iordanova (2006a), que examina los conflictos entre el Festival Internacional de *Karlovy Vary* y el de *Praga* en la República Checa; o en el de Mesonero Burgos (2008) que repasa los conflictos en el marco de la ciudad de Barcelona.

Siguiendo el segundo enfoque, encontramos varias investigaciones que analizan la pugna entre distintas cinematografías (trans)nacionales por obtener representatividad en el circuito internacional de festivales. Esta línea ha captado el interés de autorxs que analizan la construcción de jerarquías culturales a nivel global, especialmente desde el estudio de cinematografías periféricas. Desde esta perspectiva, el estudio de festivales se ha erigido como un fructífero espacio para investigar dinámicas globales de interacción cultural.

En esta línea, varios textos han analizado la presencia y reconocimiento de diversas cinematografías (supra)nacionales en eventos de amplia repercusión global (como *Cannes*, *Venecia*, *Berlín*, *Sundance* o *Toronto*). Este es el caso de varios trabajos dedicados al estudio de los cines latinoamericanos, como la tesis de Binimelis (2011) (que estudia las coproducciones hispanoamericanas en los festivales de “categoría A”<sup>282</sup>) o diversas contribuciones a congresos internacionales como la de Moguillansky (2009) que analiza la construcción discursiva de la competencia de los cines de Brasil y Argentina en su acceso a la red internacional de festivales.

Por otro lado, en lo que respecta a los procesos de difusión cultural y la creación de festivales tomando a otros como modelo, no hemos encontrado textos académicos dedicados específicamente al tema, al margen de algunas referencias esporádicas a las formas en que se repiten prácticas y pautas de programación en el circuito.

En esta línea, Iordanova llama la atención sobre cómo ciertas películas y/o ciclos paralelos se repiten en la programación de diversos eventos a lo largo del circuito, dinámica que refuerza el poder de las políticas de programación de algunos festivales en la cultura cinematográfica global:

“Once festivals begin to be seen as vital elements in a distribution chain, the programming activity is seen as a component of a cultural production circuit: no wonder that festivals nowadays are frequently picking up themes and sidebars from each other. If there is a

---

<sup>282</sup>Según la acreditación de la FIAPF.

Catherine Breillat sidebar at some of the big European festivals, for example, it is likely to see a variation of it scheduled at several of the smaller European festivals within the next year, and a few months later – at some of the American, Asian and Latin American festivals” (2006a:33).

A nivel más general, sí que encontramos ciertas publicaciones de carácter más práctico, como guías para la creación de festivales. En esta línea destaca la publicación en inglés *Setting up a Human Rights Film Festival* (Porybná, 2009) publicada desde Praga por el festival de derechos humanos *One World International Human Rights Documentary Film Festival*, que sigue el sistema de franquicia internacional sirviendo de referencia a otros festivales periféricos del mismo nombre<sup>283</sup> que se celebran en otros países de la región. Además de consejos prácticos, el texto incluye varios estudios de caso de festivales de derechos humanos en Europa, África y América Latina.

En cuanto a los procesos de creación de los festivales, los textos conmemorativos que analizan eventos concretos reconstruyendo sus orígenes y evolución son la principal (y prácticamente la única) fuente de información disponible para una reconstrucción de sus formas de creación e interacción. Podemos añadir, sin embargo, que los diversos proyectos de investigación y congresos internacionales dedicados al estudio de festivales como *Euro-Festival project*, el *European Festival Research Project*, o el coloquio internacional “Pour une histoire des festivals (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)” que ha tenido lugar en París en noviembre de 2011<sup>284</sup>, están ofreciendo nuevos espacios para el análisis de estas cuestiones y pronto darán lugar a nuevas publicaciones<sup>285</sup>.

Por último, cabe destacar la importancia de las dinámicas mencionadas anteriormente (tanto formas de cooperación y competitividad, como procesos de difusión y copia de modelos) para el modelado de la identidad de cada festival en relación con los demás eventos de la red internacional. En esta línea, Fischer apelaba a la “función identificable” del festival como una estrategia de importación de recursos, que utiliza herramientas como el *slogan* del evento o su declaración de principios y sirve a los participantes potenciales para conocer su línea editorial y, por ende, el tipo de cultura cinematográfica que promueve a través de su programación (2009: 114-118).

Partiendo del marco teórico desarrollado en este apartado, a continuación analizaremos las pautas de interacción social que se han desarrollado en los últimos años entre los distintos agentes que circulan por la red de festivales de documental de la mitad este de Europa. De esta manera, reflexionaremos sobre las formas de transmisión de conocimiento en el circuito y exploraremos las dinámicas competitivas y los lazos de cooperación que se han ido tejiendo entre los agentes de esta red internacional de festivales, configurando su identidad.

<sup>283</sup>Como *One World Romania* o *One World Slovakia*. En el caso de Budapest el festival vinculado a *One World* tiene como nombre *Verzio*, como indicación de que se trata de una versión de su modelo en Praga.

<sup>284</sup>Coloquio internacional celebrado del 24 al 26 de noviembre de 2011 en París, y organizado por el *Centre d'histoire sociale du XX<sup>e</sup> siècle* (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) y el *Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines* (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), dedicado al estudio de varios festivales internacionales (tanto dedicados al cine, como a otros campos del arte). En <[www.chcsc.uvsq.fr/colloques/appelpourunehistoiredesfestivals.pdf](http://www.chcsc.uvsq.fr/colloques/appelpourunehistoiredesfestivals.pdf)> [última consulta: 22.07.2011].

<sup>285</sup>El *European Festival Research Project* ya ha anunciado la próxima publicación del monográfico *Festivals in Europe*. En <<http://www.efa-aef.eu/en/activities/efrp/>> [última consulta: 12-1-2012].

## INTERACCIÓN ENTRE FESTIVALES

En el proceso de creación y desarrollo de la red de festivales de cine documental en todo el continente se han producido una serie de dinámicas que se repiten en la mayoría de estudios de caso analizados. En este apartado revisaremos las pautas de comportamiento comunes entre lxs profesionales de la red, en relación con tres cuestiones. En primer lugar con los procesos de difusión cultural (transmisión de conocimiento de un festival a otro, así como creación de festivales tomando otros como modelo). En segundo lugar, con las diversas formas de colaboración que se establecen entre ellos. Y en tercer lugar, con las dinámicas competitivas que regulan sus relaciones.

A continuación describiremos algunos de los procesos de asociación y pautas de interacción que se han producido en este circuito en los últimos años. Esta propuesta no pretende ofrecer una cartografía completa de todas las redes sociales desarrolladas en este marco (dado que los procesos de asociación han sido diversos e irregulares), sino esbozar ciertas tendencias y pautas de comportamiento que se han repetido en diferentes espacios. La panorámica aquí propuesta intenta dar una idea de los procesos socioculturales que hay detrás de la creación de los festivales en el periodo analizado y aportar algunas claves para entender la similitud en las formas de organización y programación de festivales de distintos países, así como su carácter de “soluciones similares a problemas diversos” en distintos marcos legislativos, económicos y culturales.

Por último, cabe apuntar que en el proceso de definición de la identidad de cada festival, además de las influencias y copia de modelos mencionados anteriormente, la distinción cobra un papel fundamental a la hora de gestionar las dinámicas de cooperación y competitividad. En el último punto analizaremos los modos en que los festivales de la muestra han definido su identidad respecto a los demás eventos del circuito, como estrategia para posicionarse en la red internacional de festivales.

### Procesos de difusión cultural

En primer lugar analizaremos los festivales como modelos para la creación de otros. Las introducciones a la historia de los festivales redactadas o encargadas por la propia organización de éstos suelen aportar algunos datos al respecto<sup>286</sup>. Éste es el caso del festival de Nyon, que ha servido de referente para muchxs documentalistas del Este europeo, y que fue creado por Moritz y Erika De Hadeln a finales de la década de 1960:

“Ce festival, né en 1969 sur les cendres d'un autre festival voué au cinéma amateur, trouve ses racines lointaines dans un festival organisé à Florence en Italie par la faculté de sociologie de l'Université de Perouse: le « *Festival des Peuples*<sup>287</sup> ». C'était, dans les années 50 et 60, la Mecque du cinéma documentaire et le lieu où est né le « Cinéma Vérité ». C'est là que fut trouvé le vrai modèle de ce qui devait être réalisé à Nyon dès 1973, après quelques années de tâtonnement” (De Hadeln, M., 2009).

<sup>286</sup>En el caso de los festivales de la muestra, dada su corta trayectoria, muchas veces esta información está publicada exclusivamente *online* en las webs oficiales de los festivales, en el apartado “historia”.

<sup>287</sup>*Festival dei Popoli* (IT).

Por otro lado, Erika De Hadeln apunta en su biografía la importancia del *Festival de Nyon* (celebrado por primera vez en 1969) en el origen de otros, creados a posteriori:

“Erika and Moritz de Hadeln succeeded in making of the Nyon International Documentary Film Festival, in spite of many difficulties and a miserable budget, a unique meeting place for documentary film making while discovering many new talents. The event has served as model for other festivals such as those created later in Amsterdam or Munich” (De Halden, Erika, [online])<sup>288</sup>.

En el caso de los festivales de la muestra analizada, al no haber bibliografía histórica de referencia (excepto para el caso de los dos más antiguos), hemos de recurrir a las fuentes primarias para obtener los datos.

En primer lugar, encontramos los festivales de mayor trayectoria: *Belgrado* (creado en 1959 como escisión de *Pula* en el marco de Yugoslavia) y *Cracovia* (creado en 1961, siendo el más antiguo festival de cine de Polonia). Como apuntábamos anteriormente, ambos eventos se crean siguiendo el modelo estatal que predominaba en el contexto europeo de los años cincuenta y sesenta (y que había comenzado en los años treinta con el festival de *Venecia*, seguido por *Cannes*, *Karlovy Vary*, *Locarno* y *Edimburgo* tras la Segunda Guerra Mundial) y, especialmente, como festivales especializados en el cortometraje (donde se incluían animación, ficción y documental), como era el caso de *Oberhausen* (creado en 1954) y *Leipzig* (creado en 1955).

En cuanto a lxs creadores de nuevos festivales e instituciones para la promoción del cine documental surgidos a partir de la década de 1990, podemos ver que han tomado como referencia festivales y *workshops* internacionales visitados anteriormente (tanto especializados en documental como en ficción). De esta manera, los nuevos festivales se han inspirado en ideas de distintos eventos, adecuándolas a su contexto particular de implantación.

Durante este proceso, hemos visto cómo la mayoría de profesionales han comenzado a viajar por el circuito como directorxs o productorxs, acompañando sus proyectos de película documental. Así, muchas de las personas que han creado tanto los festivales, como los institutos de promoción del cine documental, han participado previamente en talleres de coproducción internacional y foros de financiación (cuando sus proyectos estaban en fase de desarrollo) o en los propios festivales, como invitadxs acompañando a sus películas (cuando, una vez terminadas, eran seleccionadas por el festival).

A grandes rasgos, en una primera fase se aprecia una tendencia general de lxs fundadores de estos festivales a mirar hacia Europa noroccidental en busca de modelos, contactos y financiación, para en una fase posterior posicionarse como referentes de sus respectivos estados y/o regiones de influencia, y establecer redes regionales con otros eventos surgidos de modo similar. Tal y como apuntaba Rada Šešić (como agente activa del circuito y una de las promotoras de dichas estrategias, gracias a su posición como programadora de *IDFA* y *Rotterdam* y, especialmente, como

<sup>288</sup>En <<http://www.dehadeln.com/Erikabiog.html>> [última consulta: 22.07.2011].

seleccionadora de proyectos para la *Jan Vrijman Fund* vinculada a *IDFA*), refiriéndose al caso de la antigua Yugoslavia:

“After the fall of the former Yugoslavia, the five new states that used to logistically depend on each other before the war had to learn how to survive on their own in the film world. The political conflict created an atmosphere of noncollaboration and hostility that started to diminish only around the year 2000. Economical crises in all of the new states caused lack of money for independent productions, and the possible solution lies in cooperation with Western European funds, as well as in the reconstruction of the previous cultural liaisons between the different states of the former Yugoslavia” (Šešić, 2005:1499).

En el proceso de creación de festivales tomando a otros como modelos, los profesionales de la red han tenido en cuenta diversas cuestiones que han condicionado la identidad de cada festival<sup>289</sup> y su posicionamiento en el circuito internacional. Estas cuestiones tienen que ver con la gestión de los espacios (especialmente de proyección) y del público (a través del alojamiento, etc); con los modelos de internacionalización del evento; así como con la inclusión o no de actividades de producción y/o distribución vinculadas al mercado.

En primer lugar, y en lo que respecta a la gestión de espacios y público, los directores de los festivales de la muestra han tomado ideas y modelos de otros eventos, adaptándolos a su contexto. Como apuntábamos en la descripción etnográfica al inicio de esta sección, éste es el caso de la creación de un lugar de acampada en *Dokufest Kosovo*, tras la visita de su director Veton Nurkollari al *Festival de Jihlava*, donde el evento facilita la estancia al público joven permitiendo “acampar” en el gimnasio de las escuelas locales, o proporcionando alojamiento en las residencias de estudiantes de la ciudad.

En segundo lugar, podemos decir que, a grandes rasgos, los modelos de internacionalización de los festivales de la muestra han tomado como referencia la organización de festivales de repercusión mundial como *IDFA*, *Leipzig* o *Nyon*. En esta línea, encontramos varias declaraciones de profesionales del circuito sobre la aplicación de modelos e ideas vistas en otros festivales. Éste es el caso de la internacionalización del festival de *Jihlava* tras la visita de su director Marek Hovorka al festival *IDFA* de Amsterdam<sup>290</sup>, tal y como apuntábamos en la descripción etnográfica al inicio de esta sección.

En tercer lugar, en lo que respecta a la inclusión o no de actividades de producción y/o distribución vinculadas a la industria (mercados, foros de financiación y talleres de coproducción), cabe destacar que la mayoría de festivales han ido incluyendo paulatinamente este tipo de actividades. De hecho, este nuevo modelo se ha mostrado como clave en la capacidad de atracción de recursos de cada festival y, especialmente, en el alcance de una dimensión internacional que lo convierta en cita obligada de la red<sup>291</sup>.

<sup>289</sup>En el último punto de este apartado ahondaremos en la definición de la identidad propia de cada festival como estrategia para eludir la competitividad respecto a otros festivales (a partir de la pág.190).

<sup>290</sup>Ver pág.156. Entrevista realizada por la autora a Marek Hovorka (*online*, escrita a través del chat de skype) (Bilbao-Praga, 4.2.2010; en inglés).

Si seguimos las trayectorias de especialistas que trabajan en la región, reconstruyendo su recorrido en la participación en festivales y *workshops* internacionales, vemos que muchas de las personas que actualmente ocupan puestos relevantes en festivales e institutos de la mitad este del continente, en una etapa previa han participado en *workshops* y festivales de Europa occidental.

En este sentido, cabe destacar la influencia de los *workshops* y foros de financiación internacionales en la creación de los institutos de promoción del documental creados en la mitad este de Europa. Tanto en el caso del *Institut Documentarního Filmu* de Praga (CZ), como el *Balkan Documentary Center* de Sofía (BG), sus promotoras han viajado a talleres de coproducción internacional antes de iniciar sus proyectos. Como apuntábamos en el estudio etnográfico al inicio de esta sección, la directora del *IDF* Andrea Prengnyová, había iniciado junto a Filip Remunda su periplo en el circuito internacional viajando al *workshop Documentary in Europe* que se celebra en Bardonecchia, y después asistiría a otros como el *pitching* de *Documentary Campus* que se celebra durante el festival *Dok Leipzig*. En cuanto a la trayectoria de Martichka Bozhilova, directora del *BDC*, su trayectoria de participación en talleres de coproducción y foros de financiación en Europa occidental es incluso mayor, asistiendo no solo como observadora, sino como participante para desarrollar y financiar las películas de su empresa productora *Agitprop*. Bozhilova asistió en 2004 al *workshop Discovery Campus* y en 2005 al *Berlinale Talent Campus* y a *Eurodoc*, para posteriormente, en 2010, crear su propio *workshop* internacional gracias al recién creado *Balkan Documentary Center*.

Además, el papel de la *European Documentary Network* (con sede en Copenhague) ha sido fundamental en todo este proceso de difusión de modelos. Como apuntaba Tue Steen Müller<sup>292</sup> (su antiguo director), la asociación se había originado en la oficina especializada en documental del programa *MEDIA* de la *UE*, que desapareció en 1995 por el cambio de estructura del programa, eliminando la organización por géneros (animación, ficción, documental). De esta manera surgía la *EDN* como organismo independiente, sirviendo de modelo a futuros institutos, como el *IDF* o el *BDC*. De ahí en adelante, la organización de numerosos *workshops* y *pitchings* en festivales de todo el continente europeo va a contar con la colaboración de la *EDN*, ya sea como institución que los organiza directamente (como ocurre con el *Thessaloniki Documentary Festival*) o a través de profesionales que trabajan o han trabajado para la *EDN*, y que ejercerán de tutores de *workshops* y moderadores de *pitchings* gestionados por otros institutos o festivales (como ocurre con el *East European Forum* del *IDF* o el *Zagrebdox Pro*).

Al analizar los mecanismos del circuito de festivales vemos además que los profesionales que primero entraron en contacto con el programa *MEDIA* (principalmente los residentes en Dinamarca -donde se estableció en 1999 el departamento de *MEDIA* para cine documental- y otros países nórdicos con los que pronto entraron en contacto -como Países Bajos, con la importante influencia de *IDFA*- han conseguido una posición privilegiada en el marco de las iniciativas económicas vinculadas

<sup>291</sup>En la sección 3.4. haremos una descripción pormenorizada de los eventos industriales que se celebran como secciones paralelas de los festivales de la muestra (pág.309) conformando su agenda económica.

<sup>292</sup>Ver citas de Müller en la sección 1.3 del primer capítulo (a partir de la pág.95).

a los festivales, convirtiéndose en lxs principales organizadorxs de foros de financiación y en tutorxs de los *workshops* internacionales para el fomento de las coproducciones.

Con el nuevo programa *MEDIA Internacional*, son además los únicos posibles candidatos a las ayudas, ya que al margen de que ya han establecido una serie de lazos internacionales con productoras y festivales de terceros países, en las bases para la petición de ayudas de este programa se establece como requisito tener experiencia previa de éxito demostrable en iniciativas similares. Es por lo tanto predecible que sean estos mismos agentes privilegiados de la red, los que en un futuro cercano (Tue Steen Müller ya lo está haciendo en la actualidad) organicen *workshops* y foros de financiación similares en países que no son miembros de la UE.

Como apuntábamos anteriormente, la incorporación de *workshops* a la programación de los festivales de la muestra toma como ejemplo otros talleres internacionales de coproducción, la mayoría de ellos con sede en Europa occidental. Entre los más destacados encontramos el *Documentary in Europe* (creado en 1997 y que se celebra en Bardonecchia, IT), el *Documentary Campus* (creado en 2001, y colaborador con *Dok Leipzig* desde 2004), el Berlinale Talent campus (que se celebra por primera vez en Berlín en 2003), *Documentary in Europe* o *Esodoc* (que se celebra por primera vez en 2004 y tiene su sede principal en Bolzano, IT). Por su parte, *IDFA* también organiza un *workshop* con veinte años de antigüedad, pero solamente admite participantes que hablen holandés, por lo que no ha tenido influencia en Europa Central y del Este<sup>293</sup>. En periodos posteriores, los talleres de creación desarrollados en Europa oriental (especialmente *Ex Oriente Film Workshop* y *Aristoteles Workshop*) se convertirán a su vez en espacios de referencia para futurxs especialistas de la región<sup>294</sup>.

Por otra parte, los pitchings vinculados a los festivales del noroeste europeo como *IDFA Forum* (*The Forum*), *Documentary Campus Pitch* (que se celebra en *Dok Leipzig* desde 2004), o *Pitching du Réel* (que se celebra en el *Festival de Nyon*), han sido “sitios de paso obligatorio” para muchxs de los profesionales que posteriormente se han posicionado como referentes para el cine documental en sus respectivos países.

Además de servir de modelos para la implantación de actividades similares en los festivales de la mitad este del continente europeo, los *workshops* internacionales y los *pitching forums* (que se celebran como última fase de estos talleres de coproducción) también han tenido una influencia fundamental en la creación de redes entre profesionales de la región (tanto entre ellxs, como con instituciones de Europa noroccidental). Dichos eventos han servido como espacio de aprendizaje y establecimiento de contactos entre profesionales de Europa del este y especialistas del Noroeste europeo. Este hecho, les ha permitido adquirir una posición privilegiada en sus respectivos entornos, asumiendo roles de intermediarios culturales entre distintos países a través de diversas instituciones vinculadas al cine documental (ya sean los propios festivales, empresas productoras o institutos de promoción).

<sup>293</sup>Otros caso no incluido en la muestra analizada es el *workshop* organizado por *DocLisboa*, que toma como modelo el seminario *Flaherty* que se celebra anualmente en EE.UU.

<sup>294</sup>En la sección 3.3 del tercer capítulo, incluimos una tabla y un mapa que recogen la información sobre estos *workshos* (a partir de la pág.279).

Por otro lado, los *pitchings* y *workshops* del noroeste europeo han servido de espacio de interacción para especialistas de Europa del este, lo que ha influido, no sólo en sus contactos con profesionales de Europa occidental, sino también con aquellos de Europa oriental.

Entre lxs fundadorxs y programadorxs de algunos festivales creados recientemente en la región encontramos varios ejemplos de estas trayectorias. Como apuntábamos en la descripción etnográfica del inicio, la asistencia de Nenad Puhovski al *pitching forum* de IDFA en 1996 fue el inicio de una larga trayectoria de participación en todas las actividades del evento. Puhovski (que por entonces asistía a IDFA en calidad de productor, en representación de su empresa *Factum*) se convertiría en 2005 en el fundador y director del festival *Zagrebdox*, para lo que le fue asignada una ayuda otorgada por la *Jan Vrijman Fund* dependiente de IDFA. Vemos otro ejemplo en el caso de Petra Seliškar (directora artística del recientemente creado festival *Makedox* que se celebra en Skopje, Macedonia) que en 2005 participó en el *East European Forum* organizado conjuntamente por el IDF de Praga y el *Jihlava International Documentary Film Festival*, y que en 2007 asistiría al foro de financiación de IDFA<sup>295</sup>. Siguiendo esta línea, encontramos numerosos ejemplos similares, como el caso de Dumitru Marian (colaborador del festival *Cronograf*, que se celebra en Chisinau, Moldavia) y que en 2007 participó en el workshop *Esodoc* (IT).

Por último, cabe destacar que en los últimos años hemos visto cómo profesionales que han comenzado a participar en la red de festivales y *workshops* internacionales como productorxs y directorxs, ahora están formando parte de la lista de tutorxs de los *workshops* que se celebran en la región (como es el caso de Filip Remunda, Martichka Bozhilova, Oliver Sertić o Boris Mitić). Sin embargo, los *commissioning editors* participantes siguen procediendo en gran medida de países noroccidentales, con lo que se mantienen las relaciones de dependencia económica.

## Estrategias de cooperación

Al analizar las formas de interacción entre festivales del circuito analizado, vemos que las prácticas basadas en la cooperación están más extendidas que las estrategias competitivas, y marcan muchas de las pautas de comportamiento entre lxs profesionales de la red. Como veremos en el último punto de este apartado, la tendencia a posicionarse como referentes de determinadas regiones o con agendas concretas (especializadas en la industria, público, directorxs, etc.) ha permitido que, de momento, los festivales busquen espacios diferenciados de influencia, lo que permite la cooperación y evita dinámicas competitivas entre ellos.

Existen varias formas de cooperación entre los festivales, así como entre los agentes que trabajan en el circuito, que van desde modelos de interacción informales que marcan pautas de comportamiento tácitas, hasta estrategias concretas materializadas en proyectos e instituciones regladas. En este proceso, los institutos de promoción han tenido un papel fundamental como nodos de conexión entre festivales, así como intermediarios entre la industria y la creatividad.

<sup>295</sup>Con la película *Mostar United* que se mostraría en IDFA en 2008. La directora ya había participado en el festival IDFA con su película *The Grandmothers of Revolution* en 2006, que era precisamente el proyecto que presentó en 2005 en el *East European Forum*.



En primer lugar, encontramos formas de colaboración no regladas, basadas en diversas pautas de interacción social que han ido estableciéndose en el circuito de un modo informal. Entre ellas destacamos diversas prácticas, como la asistencia a ciertos eventos de referencia que actúan como “sitios de paso obligatorio”, las dinámicas de invitación (donde destaca el papel de los jurados) o el establecimiento de redes de contactos (el denominado “*networking*”).

La asistencia ineludible a ciertos eventos de la red como citas obligatorias del circuito, aunque no es una estrategia de colaboración en sí misma, sí que es una forma de asegurar espacios de colaboración, gracias a la reunión del mayor número de profesionales posibles en un evento concreto. Festivales como *IDFA*, *Dok Leipzig* o *Visions du Réel* se han convertido en citas ineludibles para lxs profesionales del circuito, y muchos de los directores, programadorxs y trabajadoras de los institutos de promoción viajan a dichos eventos para conocer la producción documental del año anterior y, especialmente, para reunirse con sus homólogos y ponerse al día de los cambios en la red internacional de festivales. Por otro lado, los directores de los festivales también se invitan mutuamente a sus respectivos eventos (lo que suele implicar que el festival cubra los gastos de viaje y alojamiento), lo cual les permite seguir conectados e influyéndose mutuamente para futuras colaboraciones.

Es precisamente ahí donde encontramos la clave para entender el doble papel de los jurados. Una práctica muy extendida en el circuito de festivales consiste en rentabilizar la invitación de profesionales, intentando que éstos ofrezcan la máxima cantidad de servicios posibles al festival (ya sean clases magistrales, entrevistas, ruedas de prensa, votaciones o simplemente prestigio, gracias a su fama). Así, los jurados no se invitan exclusivamente para dar un veredicto, sino en función de relaciones de reciprocidad establecidas en el propio circuito de festivales. Esto explica la práctica tan extendida de invitar a directores de otros festivales como miembros del jurado, ampliando los beneficios para el propio festival y manteniendo relaciones de colaboración de cara al futuro.

Si analizamos los jurados de todos los eventos de la muestra a lo largo de los últimos años, vemos numerosos ejemplos de estas prácticas. Éste es el caso de varios de los ejemplos mencionados en las descripciones etnográficas al inicio de esta sección, como la cadena de invitaciones emprendida por Necati Sönmez (director del festival *Documentarist*) en Tesalónica, que invitará a Dimitri Eipides (director del *Festival de Documental de Tesalónica*) y Veton Nurkollari (director del festival *Dokufest*) a su propio festival en Estambul; y que al mismo tiempo será invitado por Nurkollari a su festival en Kosovo.

En cuanto a la cooperación entre festivales y directorxs, la invitación también es una práctica extendida en el caso de documentalistas con una trayectoria artística en el festival, sin que necesariamente reciban un tributo expreso. Encontramos innumerables ejemplos entre lxs directorxs que han cobrado relevancia en la red internacional de festivales de documental en los últimos años, como es el caso de Kossakovsky en *IDFA*, que ejerció de jurado en el año 2000 (junto a Rada

Šešić)<sup>296</sup> o Karel Vachek en *Jihlava* (que es, además de director, profesor de *FAMU* y ofreció una clase magistral en 2008).

La invitación es, de hecho, el principal instrumento de cooperación e intercambio del festival y actúa como moneda de cambio para todas las actividades que no implican transacción monetaria (o implican cantidades simbólicas). Estas actividades ejercidas por lxs invitadxs pueden ser múltiples, y van desde la impartición de clases magistrales y/o charlas en los talleres de creación para profesionales, a ejercer de jurado.

Además, tal y como apuntábamos en el segundo capítulo dedicado a los actores de la red, cabe destacar la importancia de las personas que trabajan en varios festivales e instituciones a la vez para el desarrollo de redes de cooperación. El hecho de que algunos profesionales representen diferentes instituciones fomenta la conexión entre ellas y promueve la colaboración (como veíamos en el caso de Rada Šešić y Tue Steen Müller y su papel clave para el desarrollo de redes profesionales en Europa del este). Además, dado que estxs profesionales han de actuar en favor de todas las instituciones que representan, sus prácticas tienden a eludir las estrategias competitivas, evitando las acciones que promueven que otras instituciones incurran en fallos operacionales por falta de recursos.

Como indica Blažejovský al analizar el marco en el que se ha desarrollado el cine documental contemporáneo en República Checa, la experiencia de algunxs profesionales en distintos campos al mismo tiempo (realización, crítica cinematográfica, programación de festivales, etc.) es una de las claves del desarrollo del cine documental en los últimos años:

“This rhizomatic structure includes the Department of Documentary Film Production at the Film and TV School Academy of Performing Arts in Prague, managerial posts in the Czech televisions, festivals (Jihlava and One World), the ability to push through one's own production to cinemas (both in the 35mm format and DVD), particularly through alternative distributors, editorial efforts, website and the journal *Dok.revue*. Of great importance are personal links, i.e. when the same documentary filmmaker is simultaneously a film director, teacher, script editor, investigator or journalist; personalities such as Andrea Slováková, Erika Hníková, Vít Janeček or Jan Gogola jr. are, in addition to their journalistic practical experience, educated in both art theory and practice of filmmaking” (2009:19).

Fischer también llamaba la atención sobre la importancia de los cambios de posición de ciertos profesionales en el marco de los festivales, haciendo un seguimiento de redes en el que las personas especializadas pasan de un evento a otro llevándose consigo sus contactos y capacidad de captar recursos externos (2009: 121-22).

En los festivales analizados, hemos visto cómo situaciones similares donde un profesional pasa de un campo del cine al otro, han supuesto un fructífero resultado. Este es el caso del *TIFF-Thessaloniki International Film Festival* (que como institución también organiza el *Thessaloniki*

---

<sup>296</sup>Fuente: <[http://www.filmfestivals.com/cgi-bin/fest\\_content/festivals.pl?debug=&channelbar=&lang=en&year=2001&fest=rhode\\_island&page=films&partner=&film\\_id=2458](http://www.filmfestivals.com/cgi-bin/fest_content/festivals.pl?debug=&channelbar=&lang=en&year=2001&fest=rhode_island&page=films&partner=&film_id=2458)> [última consulta: 3.3.2012].

*International Documentary Festival*) donde la actual coordinadora general, Eleni Rammou tras siete años de trabajo en *Media Desk Hellas* (1998-2005) pasó a formar parte de la plantilla del festival. Tras su incorporación, y dado que el festival no estaba sacando partido al programa *MEDIA* de la UE, propuso que se realizara una investigación sobre las posibles ayudas que podría captar el festival, lo cual tuvo como resultado el éxito en la asignación de estas ayudas<sup>297</sup>.

Consideramos, por lo tanto, que la interacción social y el establecimiento de redes de reciprocidad en el circuito ha tenido un papel fundamental en los modos en que ha evolucionado la red internacional de festivales de documental. El denominado *networking* asegura una serie de contactos previos que actúan como enlaces que favorecen el desarrollo y el éxito de los proyectos, películas e iniciativas que se desarrollan en el marco de los festivales. Tal y como afirma Müller en su auto-entrevista, dedicada al análisis y promoción del papel del productor/a:

“You keep on saying that it is all about persons and personal relations?”

TSM: It is indeed. You have to make your face known as a producer of international documentaries. This I have heard from Belgian Paul Pauwels, a real international co-producer and now a commissioning editor, and from Italian Stefano Tealdi, also known by many Eastern Europeans. Tealdi invested years in making himself known.

There are Eastern European role models as well: Bulgarian Martichka Bozhilova is all over and has made herself known through “Georgi and the Butterfiles”, Uldis Cekulis from Latvia is another dedicated intelligent producer who is respected by European commissioning editors, as well as Krzysztof Kopczynski from Poland, who succeeds with his many contacts and his professional skills.” (en Weiserová, 2007:33).

Jordi Ambrós, otro agente activo de la red internacional de festivales que trabaja como *commissioning editor* de la televisión autonómica *Televisió de Catalunya*, también apuntaba la importancia del establecimiento de contactos previos al estreno de la película en el marco de las actividades industriales paralelas organizadas por los festivales internacionales, como modo de asegurarse una visibilidad posterior y una mayor posibilidad de obtención de premios y reconocimiento en el circuito:

“En el plano estrictamente profesional, los festivales representan una gran oportunidad, porque propician encuentros y sirven para reafirmar y ampliar las siempre útiles redes de contactos internacionales, el *networking*. A los festivales acuden programadores de otros festivales (...) y otros agentes del sector, directores, productores independientes, críticos, programadores de televisión, distribuidores... Funcionan paralelamente como un gran bazar” (2009:229).

---

<sup>297</sup>Entrevista realizada por la autora a Eleni Rammou (Ελένη Ράμμου), coordinadora general del *Thessaloniki Documentary Film Festival* (Atenas, 30.7.2010; en griego e inglés). Además, en 2009 Rammou sigue colaborando con *Media Desk Hellas*, siendo la editora jefe de las ediciones 2008 y 2009 de la “Greek contact guide” publicadas por dicha institución. Guía 2009 disponible online en: <[http://es.scribd.com/Christos\\_N\\_Kar\\_133/d/35584071-Contact-cinema-GUIDE](http://es.scribd.com/Christos_N_Kar_133/d/35584071-Contact-cinema-GUIDE)> [última consulta: 22.4.2012].

En segundo lugar, encontramos diversos modos de cooperación más formalizados, basados en estrategias regladas que implican la firma de acuerdos explícitos, así como la creación de instituciones y proyectos oficiales de colaboración. Entre estas iniciativas identificamos varias formas de cooperación, que van desde la coorganización de actividades paralelas (*pitchings* y *workshops*), hasta el diseño de programaciones conjuntas.

La colaboración creciente entre festivales y otras instituciones, se ha visto reflejada especialmente en las secciones paralelas de los festivales, y explica la ampliación de estas actividades en su programación en los últimos años. A grandes rasgos, la influencia más destacable ha sido la de los institutos de promoción del cine, seguida por una presencia mucho menor de otro tipo de asociaciones como ONGs o universidades, que han organizado clases magistrales o charlas paralelas a la programación oficial.

Como apuntábamos en ocasiones anteriores, la cooperación entre festivales y otras instituciones (como institutos que organizan los *workshops* y mercados) ha derivado, en la mayoría de los casos, en la inserción de prácticas de financiación (mercados y *pitchings*) en el circuito de festivales. Los foros de financiación con profesionales (normalmente de televisiones públicas europeas) que van a invertir en nuevas coproducciones son un pilar fundamental para la operatividad de los talleres de creación. Esto explica el éxito del modelo de colaboración entre festivales (que consiguen atención tanto internacional como local) e institutos (que validan su trabajo de preparación para el mercado de coproducción ofreciendo posibilidades reales de encontrar financiación a lxs documentalistas).

La ventaja que implica la colaboración entre *workshops* y festivales radica en que ambas instituciones aumentan su capacidad de atracción de recursos, al tiempo que abaratan sus costes. De esta manera, los *workshops* fomentan la participación del sector industrial en los festivales, así como la de documentalistas en potencia; mientras el festival, por su parte, aporta su carácter de punto de encuentro, sirve como plataforma de promoción de los proyectos y abarata los costos de organización de los foros de financiación.

Entre este tipo de colaboraciones, las más destacadas en la región son las del *IDF* y *Ex Oriente Film workshop* con el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* (CZ) (y a partir de 2012 con el *One World Human Rights Film Festival* de Praga) y el *Balkan Documentary Center Workshop* con el festival *Dokufest Kosovo* (que en 2011 también ha empezado a colaborar con *Documentarist* en Estambul, *Sarajevo IFF* y *Makedox* en Skopje).

Además, encontramos otros casos de colaboración entre instituciones que organizan talleres de creación y que son ajenas a los festivales y, por lo tanto, tienen menor relevancia en el circuito internacional. Entre ellos están el *Atelier Varan Belgrade*, cuyo origen está en la organización de un *workshop* en Belgrado en 2004 por iniciativa del *Atelier Varan Paris*. El taller celebrado en la capital serbia, liderado por Srdjan Keca y David Salomon, ha colaborado esporádicamente con el festival

*Magnificent 7* (que es una exhibición anual de siete películas seguidas de discusiones abiertas, con algunos seminarios paralelos)<sup>298</sup>.

Cabe añadir, como apuntábamos anteriormente, que la *EDN* ha colaborado con muchos de los festivales de la región, no solo organizando foros de financiación, sino también gestionando otras actividades paralelas, como el *EDN Congress*, que celebra su cuarta edición en el *Thessaloniki Documentary Festival* en marzo de 2012.

Otra forma de cooperación reglada muy extendida en los últimos años consiste en la elaboración de diversas estrategias de programación conjunta, proponiendo una selección que se repite en varios festivales (a través de ciclos preseleccionados por instituciones de promoción, la exhibición de las películas desarrolladas en los *workshops* o la unión del catálogo de diversos mercados en las secciones industriales de distintos festivales).

El diseño de una programación común entre varios festivales permite a los representantes de cada evento favorecer la circulación de películas concretas por el circuito internacional a través de otros festivales. En este tipo de prácticas se suele tener en cuenta el país de producción y los festivales actúan como promotores del “cine nacional” de su país dando visibilidad a autores locales en contextos más amplios. Lo mismo ocurre con las embajadas, que suelen acoger proyecciones o financiar ciclos de filmes producidos en los países a los que representan.

Dentro de este tipo de estrategias encontramos *DocAlliance*, una iniciativa de los directores de seis festivales europeos: CPH:DOX Copenhagen, DOK Leipzig, Jihlava IDFF y Planete Doc Film Festival; iniciativa a la que se ha unido FID Marseille en 2012. Con su sede principal en Praga (desde donde se gestiona la página web que da entidad a la iniciativa), el proyecto *DocAlliance* propone una selección de películas donde cada festival de la alianza elige una, que será exhibida en todos los festivales miembros.

Otra forma de colaboración en esta misma línea consiste en programar un ciclo completo dedicado a una selección proveniente de otro festival. Vemos numerosos ejemplos de esta práctica en la programación de los festivales de la muestra en los últimos años, como el caso de *Zagrebdox 2010*, con una sección dedicada a *Dok Leipzig*; *Dokufest 2010*, que dedicó dos ciclos paralelos a películas de los festivales de *Oberhausen* y *Documentarist*, respectivamente; o el *Krakow Film Festival*, que organiza ciclos con programaciones de festivales concretos:

“In the past the most important of those was the annual Oberhausen in Kraków screening, which testified to the world status of the Krakow Festival. In later years screenings of films presented at other festivals, including those of Annecy, Grenoble, Leipzig, Tampere, Drama, Clermont-Ferrand, Jihlava, Berlin were organized” ([www.kff.com.pl](http://www.kff.com.pl), 2011)<sup>299</sup>.

Por su parte, los institutos de promoción del cine documental realizan prácticas similares, sin que se trate de selecciones de otros festivales. Estos institutos funcionan tanto en clave nacional

<sup>298</sup>Ver Tucacović (2008) y la entrevista realizada a sus promotores publicada en el nº4 de la revista *Blogs&Docs* (Martí Freixas, 2007).

<sup>299</sup>En <[http://www.kff.com.pl/en/festival/about\\_festival](http://www.kff.com.pl/en/festival/about_festival)> [última consulta: 22.7.2011].

(como el programa gestionado por la *Krakow Film Foundation* denominado *Polish Docs* que distribuye filmes de producción polaca) o la iniciativa de *East Silver* (videoteca especializada en documental del Este vinculada al *IDF* de Praga) que promociona la inclusión de películas de la región en la programación de festivales de todo el mundo, como ocurrió en la edición de 2007 del festival *Hot Docs* (Canadá), proyectando el ciclo *Eastern European Focus* (lo que permitió incluir diez títulos de su catálogo en la programación).

Muchos institutos de promoción del cine de países europeos llevan a cabo este tipo de políticas, promoviendo la visibilidad del “cine nacional” en el extranjero. Cabe señalar que estas pautas de interacción se producen en todas direcciones (de Europa del este hacia el resto del mundo y viceversa, y también entre los distintos eventos de la región). Como apunta Puhovski, director de *ZagrebDox*:

“This was a small even for the world of documentaries but a giant leap for us. It took place some time in October last year, when the representative of Danish Film Institute sent me a kind email asking me to meet her during IDFA Festival in Amsterdam so that she could present to me new Danish documentaries that might be of interest of ZagrebDox” (Puhovski, catálogo *ZagrebDox* 2009:11)<sup>300</sup>.

En lo que respecta a las películas desarrolladas en los *workshops*, existen estrategias para incluir los filmes surgidos en los talleres vinculados a un festival concreto en su programación, ya sea de forma implícita o explícita. *IDFA* lo declara como obligación, tanto en su propio *workshop*, como los proyectos financiados por la *Jan Vrijman Fund*; y *Jihlava* lo hace como práctica habitual, aunque no obligatoria. En el caso de *IDFA*, declararlo previamente es una estrategia de captación de recursos, usándolo como incentivo para que nuevos creadores pidan la ayuda de la fundación, o participen en el taller.

Por último, hemos visto que los mercados paralelos organizados en varios festivales de la región se han asociado a sus homólogos en otros festivales, incluyendo sus selecciones en los listados de los demás mercados. En el catálogo de filmes disponibles en la videoteca del mercado paralelo que se celebra durante el festival *Dok Leipzig* en 2011, son cinco los mercados que incluyen parte de su programación: *Chiledoc*, *East Silver*, *Krakow Film Foundation* y *Doc/Fest Sheffield*. De esta manera, dichas instituciones actúan de filtros para la inclusión de filmes, no tanto en la programación del festival (que también), sino en la lista de películas disponibles para los profesionales de la industria que visitan Leipzig.

Lo mismo ocurre con el *Krakow Film Market*, que en 2011 contaba con la colaboración de diversos mercados de toda Europa. Tal y como apuntaban en uno de los resúmenes de información para profesionales de la industria en 2011:

<sup>300</sup>El director continúa: “When such a thing happens to the festival which only five years ago was an absolute outsider in the world of documentaries and had to go through many difficulties to get hold of films, all we can say is – ‘We did it!’ That we really did manage to put ZagrebDox on the map of European and world festivals can be seen from the fact that, this year, I had a chance to make a pick from five hundred films (497, to be exact – without retrospectives)”.

"We are immensely glad of the fact that the selection of the most interesting documentaries from Germany, Swiss, Greece, East and Central Europe has been once again prepared by our partners: DOK Leipzig, East Silver, Thessalonki International Documentary Film Festival together with Greek Film Centre, Swiss Films and Visions du Reel Film Festival"<sup>301</sup>.

Este tipo de prácticas de colaboración basadas en la programación conjunta no implican transacción económica aunque sí de valor, tanto para las películas como para los propios festivales. Así, las películas consiguen entrar en la programación del siguiente festival y, por lo tanto, seguir acumulando valor según circulan por la red y los festivales consiguen publicidad gratuita en nuevos contextos culturales y reconocimiento internacional.

Por otra parte, cabe destacar otra de las estrategias de cooperación identificadas en el circuito analizado: la negociación conjunta. Esta estrategia está directamente vinculada a las actividades que exigen el pago de tarifas, especialmente difíciles de asumir para profesionales del Este, que no sólo tienen diferentes niveles de ingresos y salarios absolutos, sino que además trabajan en un mercado que tras la desaparición total de la financiación pública, está aún en fase de reconstrucción desde su base.

Entre este tipo de actividades encontramos la organización de stands compartidos en el mercado internacional *Sunny Side of the Docs* que se celebra anualmente en La Rochelle, como ocurría en su edición de 2011 con el *East European Stand*, donde se reunían representantes de varias instituciones de la región: el *Balkan Documentary Center* y la productora *Agitprop* de Bulgaria, la empresa armenia *Bars Media*, *Campfilm Production* de Hungría, el festival de documental especializado en derechos humanos *Docudays* de Ucrania y la *East European Film Alliance* de Rumanía). Otra estrategia en esta misma línea es la negociación de tarifas reducidas para miembros de asociaciones como la *EDN* para su participación en diferentes actividades industriales. De esta manera, sus socios tienen derecho a descuentos para la participación en mercados y foros de financiación internacionales. Otro ejemplo lo vemos en los institutos de promoción, que gestionan la distribución de películas de su selección a los festivales. Éste es el caso de la iniciativa *East Silver Caravan*, promovida por *East Silver* y el *IDF* de Praga, cuya selección de películas está exenta del pago de tarifas de envío a los festivales.

Por último, cabe destacar el papel que han tenido en el fomento de las dinámicas de cooperación en el circuito diversas instituciones de promoción del cine documental (como la *EDN*, el *IDF* o el recién creado *BDC*). Asumiendo un papel de "terreno neutral" entre documentalistas e industria, estas instituciones trabajan por los intereses de ambos (y especialmente de la creación, mucho más vulnerable a nivel económico). Gracias a su carácter independiente respecto a los festivales, y basándose en un modelo de financiación dependiente de ayudas públicas y/o de las aportaciones de fundaciones y ONGs, estos institutos han sido agentes activos en la promoción de la mayoría de las iniciativas mencionadas en este apartado, tanto a través de la organización de workshops y pitchings, como por sus proyectos de difusión y promoción del cine nacional o regional.

---

<sup>301</sup>Documento disponible online en: <<http://es.scribd.com/doc/55613372/Industry-Zone-2011-ENG>> [última consulta: 4.3.2012].

## Estrategias competitivas

A pesar de que en el circuito de festivales de ficción las estrategias competitivas están mucho más extendidas que en el de documental, en este último también se dan una serie de prácticas que enfrentan a los festivales. Como apuntaba Fischer, estas dinámicas competitivas tienen que ver con la atracción de los mismos recursos, y normalmente se trata de límites autoimpuestos por los propios festivales como mecanismos de control del circuito de distribución global<sup>302</sup>.

Existen varias prácticas competitivas en el marco de los festivales de cine documental que se celebran en la mitad este del continente europeo, que se producen tanto por el sometimiento a las reglas de instituciones evaluadoras externas, como por la propia normativa establecida por cada festival. Entre este tipo de regulaciones destacan la imposición de *premières* y la asignación de premios.

Un elemento a tener en cuenta al analizar las dinámicas competitivas en el circuito es el papel de lo que Fischer denomina “sanctioning organizations” (2009:142-146). En la red internacional de festivales cinematográficos (especialmente los dedicados a la ficción) la “institución sancionadora” de más influencia es, sin duda, la *FIAPF* (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) con sede en París (Francia), que se encarga de dar acreditaciones a los distintos festivales.

La *FIAPF* es una asociación de productores y distribuidores cuyas normas hacia los festivales van principalmente encaminadas a evitar que las películas se muestren en más de un festival (imponiendo *premières*) y asegurándose de que las copias para los mercados y las proyecciones sean destruidas y/o devueltas al propietario de los derechos de la película al finalizar el evento. La institución se encarga de dar acreditaciones jerarquizadas (con calificación “A” o “B” en distintas modalidades: ficción, documental, etc) que en teoría garantizan el cumplimiento de ciertos requisitos como la presencia de profesionales de la industria, prensa y medidas anti-piratería en el marco del festival acreditado.

El único festival de la muestra que posee la acreditación de la *FIAPF* en la categoría de “documentary and short film festival” es el *Krakov Film Festival*. Se trata de uno de los únicos cinco eventos acreditados a nivel mundial en esta categoría junto al *Zinebi. International Festival of Documentary and Short Film of Bilbao*, el *Message to Man. International Documentary Short and Animated film Festival* que se celebra en San Petersburgo, el *International Short Film Festival Oberhausen* (de gran relevancia para el documental proveniente de países Europa del Este durante la Guerra Fría) y el *Tampere International Short Film Festival*.

La exigencia de *premières* (o estrenos) como requisito para la participación en los festivales se entiende como medida para no agotar el público de la película y, por lo tanto, mantener la posibilidad de explotación comercial en salas tras la celebración del festival. A pesar de que los públicos de cada festival son diferentes, los estrenos se usan como reclamo por los festivales para captar tanto la atención de la prensa y los medios internacionales y locales, como la de los profesionales de la

<sup>302</sup>Tal y como apuntábamos en la sección 1.4 del primer capítulo dedicada a los marcos normativos que delimitan la red (pág.144).



industria (distribuidores, exhibidores, agentes de ventas, representantes de televisiones, etc) que acuden a los festivales en busca de nuevo material.

En cuanto a su papel en el circuito de festivales, podemos afirmar que esta institución, aunque defiende que no pretende valorar los festivales sino certificar una serie de prácticas (respecto al número de *premières*, presencia de prensa y profesionales de la industria), para dar información fidedigna a los posibles visitantes, en realidad sí que impone jerarquías en el circuito, dando distinto tipo de acreditaciones a los festivales<sup>303</sup>.

Cabe destacar que la influencia de la *FIAPF* en el contexto de los festivales de documental es muchísimo menor que la que tiene en el circuito de festivales de ficción de todo el mundo, donde genera numerosas controversias por la pertinencia de acreditar a un festival u otro. En ese sentido, no hemos encontrado gran interés por parte de lxs profesionales entrevistados en que sus respectivos festivales sean acreditados por la *FIAPF* y, en cierto modo, las ventajas potenciales que podrían conseguir serían mínimas, a cambio de la pérdida de un amplio margen de independencia a la hora de gestionar sus condiciones de selección, proyección y archivo de películas. En general, no hemos visto en el circuito especializado en documental que la acreditación de la *FIAPF* genere controversias y/o conflictos competitivos, dado que en este campo especializado los productores y distribuidores de la ficción (que son los que representa la *FIAPF*) no están presentes. Por lo tanto, la acreditación no tiene tanta relevancia como en el circuito de ficción y los límites que impone la *FIAPF* probablemente perjudicarían más de lo que beneficiarían a los festivales (dado que la producción internacional no es suficiente para conseguir tantas *premières* de calidad y el control de copias impediría (o dificultaría) las actividades paralelas vinculadas a los mercados y archivos)<sup>304</sup>.

Por otra parte, las altas cuotas para ser miembro que impone la *FIAPF* son mucho más asumibles para un festival con un fuerte respaldo económico estatal (como es el caso de *Krakow Film Festival*), que por festivales que funcionan como “sociedades civiles” y/o organizaciones sin ánimo de lucro, como es el caso de la mayoría de los festivales de la región, que trabajan con presupuestos menores.

El caso de la colaboración entre el festival de Jihlava y la videoteca y mercado de *East Silver* es especialmente relevante, ya que las condiciones “anti-piratería” impuestas por la *FIAPF* impedirían la existencia de su archivo, que a día de hoy es, junto a los *OSA Archives* de Budapest, la más importante y mejor organizada colección de documental contemporáneo de la región que existe.

Como apuntábamos anteriormente, en lo que respecta al *Festival de documental de Tesalónica*, aunque no está obligado a cumplir las normas de la *FIAPF* (dado que no es el festival de

<sup>303</sup>Además, no se puede valorar hasta qué punto la organización cumple sus propias premisas, dado que basándome en mi experiencia personal en el festival *Zinebi* de Bilbao, puedo afirmar que, en este caso, la acreditación no da cuenta de la relevancia internacional del festival (ni en el panorama industrial, ni el cultural). Las dos condiciones de la *FIAPF* que sí se cumplen son el alto número de *premières*, el pago de cuotas a la *FIAPF* para su acreditación y la protección de las copias de los filmes para evitar cualquier tipo de distribución no controlada por la productora o distribuidora del film. Sin embargo, otras condiciones como la presencia de representantes de la industria en este caso no se cumplen. Según declaraciones informales de algunos profesionales de Europa del Este y Rusia, el festival *Message to Man* de San Petersburgo tampoco tiene apenas relevancia internacional.

<sup>304</sup>En la misma medida, *FIPRESCI* (la asociación internacional de críticxs) también tiene presencia en *Krakow FF*, pero no en los demás, aunque el director de Documentarist, Necati Sönmez, es miembro de *FIPRESCI*, por lo que en ocasiones ejerce de jurado en festivales internacionales. Esta institución

documental sino el de ficción el que está acreditado), por una cuestión de dinámicas conjuntas de trabajo de ambos festivales, el personal del festival sigue el mismo protocolo de trabajo para ambos eventos y las copias de las películas que participan del *DocMarket* no son archivadas tras la celebración del festival.

A pesar de la limitada repercusión directa de las políticas de valoración de la *FIAPF* en el circuito de festivales de documental en la mitad este de Europa, podemos decir que ha tenido una repercusión indirecta a causa de su fomento de prácticas competitivas (especialmente la exigencia de *premières*) en el circuito internacional de festivales. Dado que los festivales de mayor repercusión mundial (como pueden ser *Cannes*, *La Mostra* o la *Berlinale*) siguen cumpliendo el papel de modelo y referencia para los festivales especializados de la región, también vemos este tipo de prácticas en los festivales de la muestra.

En este sentido, podemos afirmar que las *premières* son utilizadas como estrategia para gestionar la circulación de las películas por el circuito. Sus requisitos obligan a que la película sea estrenada en el festival y, por lo tanto, no sea previamente exhibida en ningún otro. Normalmente la exigencia de *premières* se aplica a las secciones competitivas y no tanto a las informativas y secciones paralelas. Como apuntábamos en el apartado 1.3, dedicado a la clasificación de los agentes de la red, las *premières* pueden ser tanto nacionales (no estrenadas en el marco del estado donde se celebra el festival), como internacionales (la película se exhibe por primera vez en un evento público en el mundo).

El uso de esta estrategia se justifica por su capacidad de atraer a la prensa, así como a profesionales del sector. Como afirma Emile Fallaux (en Tanner, 2009:51) “most programmers only attend film festivals “where you can expect new material”<sup>305</sup>. La exigencia de *premières* también es, por lo tanto, un mecanismo para asegurarse la importación de recursos (no sólo películas), que puede aplicarse de una forma más o menos laxa en función de la capacidad de convocatoria y, por ende, relevancia internacional de cada festival.

Además, la exigencia de estrenos limita la capacidad de otros festivales para conseguir películas, generando una serie de jerarquías en el circuito. En función de los distintos tipos de exigencia de *premières*, encontramos varios modelos de festival, que van desde el “primer sitio de paso” de la red hasta las recopilaciones de los filmes de más éxito del año, pasando por innumerables combinaciones intermedias, en las que se establecen una serie de limitaciones, exigiendo estrenos solamente a nivel nacional, regional, etc<sup>306</sup>.

<sup>305</sup>En Fischer (2009:140).

<sup>306</sup>Según la normativa vigente en 2011, el Festival DokLeipzig impone las siguientes condiciones de participación: “Documentary films can only be selected for one of the four documentary film competitions if they have never been shown publicly in Germany before the end of DOK Leipzig 2011. DOK Leipzig stipulates a national premiere for all documentary films in competition. Prior public presentation at German festivals, forums, conferences (including Prix Europa), theatrical releases or television broadcasts as well as making the films available on the Internet as downloads or streams without geoblocking will automatically disqualify the films from taking part in the competitions. Precedence will be given to world, international or European premieres”. En <[www.dok-leipzig.de/festival/programmueberblick/content\\_item\\_6224/DOK\\_Leipzig\\_2011\\_en.pdf](http://www.dok-leipzig.de/festival/programmueberblick/content_item_6224/DOK_Leipzig_2011_en.pdf)> [última consulta: 30.7.2011].

Un primer modelo funciona como referente internacional y primer “sitio de paso” de la red, exigiendo el estreno de las películas en competición. En realidad, los primeros sitios de paso de la red para las producciones documentales de mayor relevancia de la mitad este del continente europeo suelen situarse en Europa occidental, siendo *IDFA*, *DokLeipzig* o *Nyon* los festivales que más condicionan la circulación de los filmes de la región a través de la exigencia de *premières*.

En el caso de *IDFA*, los estrenos para secciones competitivas han de ser prioritariamente internacionales, aunque acepta estrenos europeos. Sin embargo, permite excepciones, hasta un máximo de dos proyecciones previas en cine y, en algunos casos, el estreno cinematográfico en el país de producción. *Visions du Réel* establece condiciones similares para la competición internacional, donde exige que las películas sean presentadas como “world premier (the film has never been screened before), international premier (the film has been screened in the country of its major production), European premier (the film has been produced and presented in a non European country and has never been shown in Europe)” ([www.visionsdureel.ch](http://www.visionsdureel.ch), 2012). Sin embargo, el resto de secciones competitivas exigen solamente estreno a nivel de Suiza. En el caso de *Dok Leipzig* se exigen estrenos para las cuatro secciones competitivas, aunque solo a nivel de Alemania:

“Documentary films can only be selected for one of the four documentary film competitions if they have never been shown publicly in Germany before the end of DOK Leipzig 2011. DOK Leipzig stipulates a national premiere for all documentary films in competition. Prior public presentation at German festivals, forums, conferences (including Prix Europa), theatrical releases or television broadcasts as well as making the films available on the Internet as downloads or streams without geoblocking will automatically disqualify the films from taking part in the competitions. Precedence will be given to world, international or European premieres” ([www.dok-leipzig.de](http://www.dok-leipzig.de), 2011).

Como apunta la normativa, internet ya ha sido incluido como espacio de difusión y, por ende, vetado para poder estrenar las películas en el festival.

En el marco estricto de Europa del Este, el *Krakov Film Festival* (aunque declara que es preferible el estreno para la competición de las secciones nacional y de cortometraje) sólo exige *premières* para la competición internacional de documental. Como apuntábamos anteriormente, dadas las exigencias de la normativa de la *FIAPF* (o simplemente, como política asumida por el propio festival, sin estar sometido a regulación externa), la asignación de la acreditación condiciona el carácter de “primer sitio de paso” del festival (es decir, primer lugar de exhibición de películas aún sin estrenar a nivel internacional)<sup>307</sup>. Tal y como apunta la web oficial del *Krakov Film Festival*, la acreditación de la *FIAPF* se utiliza como elemento de legitimación en el circuito:

“The fact that the Krakow Film Festival has been officially recognized by FIAPF, the European Film Academy and the AMPAS only confirms its reputation and high esteem it's field in;

---

<sup>307</sup>Dado el cambio tecnológico hacia soportes digitales que se ha dado en los últimos años no supone un esfuerzo económico tan grande como en los tiempos del celuloide, ya que una de las condiciones impuestas por la *FIAPF* es el pago de seguros para las copias de los filmes.

consequently, the films awarded at Krakow are automatically eligible for the European Film Awards and the Oscars in the short films categories" ([www.kff.com.pl](http://www.kff.com.pl), 2011)<sup>308</sup>.

El incentivo añadido de elegibilidad para los *Oscars* y los *European Film Awards* es, sin duda, una estrategia de obtención de recursos (en este caso, películas sin estrenar) que el festival utiliza en su provecho.

Vistas las normativas anteriores, podemos decir que, incluso en los denominados "primeros lugares de paso de la red", en lo que respecta a las *premières* predomina un modelo mixto donde sólo se exigen estrenos para determinadas secciones competitivas y éstos pueden ser mundiales, internacionales o nacionales, según el caso.

Este modelo de gestión de estrenos está organizado tanto en función de los países (internacional, regional o estatal/nacional), como de los géneros (documental, experimental y ficción, así como largometraje/cortometraje). En este sentido, el estudio de la política de exigencia de estrenos en cada una de las secciones de los festivales de la muestra nos permite hacernos una idea de las jerarquías establecidas en el circuito, el alcance de su influencia o la definición de su identidad.

Si analizamos la normativa para la selección de películas de la mayoría de los festivales de la muestra vemos que la exigencia de *premières* no es una práctica muy extendida, y la mayoría de eventos no lo plantean como requisito para entrar en la programación. Sin embargo, sí que buscan los estrenos, intentando cumplir el papel de "descubridores" de nuevas obras. Así, festivales como *Zagrebdox* consiguen atraer diversos estrenos de películas producidas en la antigua Yugoslavia, lo mismo que Jihlava para el caso de las producciones checas y regionales.

Otra de las prácticas competitivas dentro del circuito de festivales es la asignación de premios. La presencia de premios (que son en realidad la esencia del festival entendido como competición) es otro de los elementos que generan competitividad en el circuito, pero ya no entre los festivales, sino entre las películas y/o documentalistas que participan en ellos. Cabe destacar que la asignación de premios como estrategia que genera dinámicas de competitividad entre documentalistas tampoco crea grandes conflictos, y los directorxs lo consideran más bien como una ventaja, que puede añadir valor a los filmes a través del reconocimiento. De los festivales de la muestra, sólo *Documentarist* no es competitivo y los demás entregan principalmente premios nacionales, regionales e internacionales.

## Perfilando la identidad

Para terminar, queremos reflexionar sobre la importancia que han tenido en la definición de la identidad de los festivales de la muestra los procesos indicados en los puntos anteriores (tanto los procesos de difusión y copia de modelos, como las estrategias de cooperación y competitividad).

Fischer aludía a la necesidad de crear una imagen diferenciada del festival en el panorama internacional de festivales para perfilar su identidad, estrategia que el autor denominaba "identifiable function" (2009:105). A continuación, ofrecemos una visión general sobre las diversas identidades

<sup>308</sup>Filmes como *Rabbit à la Berlin* (Konopka, 2009, PL) se han beneficiado de estas condiciones. Para un estudio pormenorizado de la trayectoria del filme, ver la descripción etnográfica del capítulo 4.

desarrolladas por los festivales de la muestra, como método para asegurarse la importación de distintos recursos.

En primer lugar, vemos que la mayoría de festivales de la región tienen un perfil diferenciado, lo que en principio evita los conflictos por cubrir los mismos ámbitos culturales de influencia. *Krakow FF* aparece como modelo de festival de larga trayectoria vinculado a la *FIAPF* y a *FIPRESCI* (pero que también ofrece secciones paralelas para la industria); el Festival de *Jihlava* como referente para Europa Central y del Este y con gran éxito de atracción para la industria; *Zagrebdox* y *Dokufest Kosovo*, más vinculados a la antigua Yugoslavia, se erigen como centro de promoción y lugar de encuentro, respectivamente (con Kosovo situándose como referente de los Balcanes en los últimos años gracias a sus conexiones con el *BDC* y Zagreb, más centrado en la antigua Yugoslavia). Por su parte, *Tesalónica*, tiene una vocación más internacional y menos enfocada a la región. *Documentarist* y *Makedox*, a pesar de su corta vida, están estableciendo fuertes lazos con otros festivales de la zona (de nuevo gracias a la intermediación del *BDC* y conexiones previas con directorxs de la región, que han acabado dedicándose a la gestión de festivales e instituciones vinculadas al documental, como Oliver Sertić o Petra Seliškar). Otros festivales como *Astra Film Festival* (en Sibiu, RO), *Dialëktus* (en Budapest, HU), *Ljubljana IDFF* (SI), *International 1001 Documentary Film Festival* (en Estambul, TU) o *Golden Rhyton* (en Plovdiv, BG) tienen menos conexiones con la red internacional y funcionan exclusivamente como referentes en el marco de un sólo estado (el caso extremo es *Golden Rhyton*, que muestra exclusivamente filmes producidos en Bulgaria). El *Belgrade Documentary and Short Film Festival*, por su parte, a pesar de su antigüedad, no ha conseguido posicionarse en el circuito como lo ha hecho *Krakow FF* y permanece como evento periférico.

## ALIANZAS ESTRATÉGICAS

Si reflexionamos sobre los distintos modos de interacción entre profesionales que se han ido produciendo a lo largo de los años en el circuito internacional de festivales, tal y como veíamos en la creación del Festival de *Jihlava* y el *Institute of Documentary Film* de Praga a finales de los años noventa o del *Balkan Documentary Center* de Sofía y sus fructíferas estrategias de cooperación con *Dokufest Kosovo* y *Sarajevo Film Festival* en 2010 y 2011, nos damos cuenta de la importancia que han tenido las estrategias de colaboración que a lo largo de los últimos años han modelado las formas de funcionamiento de los festivales de la región.

En la sección 1.2 titulada “redes” planteábamos una definición de festival, que no sólo lo entendía como un sistema abierto, sino que además incidía en su papel de nodo de una red internacional de circulación de filmes, personas e ideas. Además, recalcábamos la importancia de la circulación de personas (tanto documentalistas, profesionales del sector audiovisual, como los propios organizadorxs del festival) para el desarrollo de la red y la difusión de modelos de funcionamiento que se han ido imitando de un festival a otro. Basándonos en el análisis de estos modos de interacción, proponemos plantear algunas tesis preliminares sobre las dinámicas de cooperación y competitividad desarrolladas en los últimos años en el circuito, que nos dan una idea de ciertas pautas de

comportamiento que se producen en el marco de esta red especializada de circulación (y producción) de filmes.

Teniendo en cuenta los procesos de interacción mencionados anteriormente, podemos apuntar las principales pautas de difusión de modelos que han afectado a los festivales de la muestra en los últimos años. Encontramos un primer modelo donde, tras visitar varios eventos internacionales y realizar contactos profesionales, algunxs documentalistas y/o productorxs crean un festival especializado en documental en su propio país; y un segundo modelo, donde los contactos internacionales se producen en etapas posteriores a la creación del festival, gracias a la visita de varios eventos por parte de programadorxs y directores.

Podemos incluir en el primer grupo eventos como *Zagrebdox* o *Plante Doc Review* (gestionados por una empresa productora) y en el segundo grupo a festivales originados de forma independiente, y que después han ido creando lazos internacionales como el *Krakow Film Festival* o *Jihlava International Documentary Film Festival*.

Por otro lado, hemos visto cómo la reciprocidad es una práctica generalizada en el circuito, que consigue, a través del intercambio entre festival e invitadxs, optimizar al máximo la gestión del evento. Así, a cambio del viaje y el alojamiento, lxs invitadxs ejercen de jurado, ofrecen clases magistrales o escriben críticas más o menos favorables. Esta dinámica permite además a los directores y programadorxs estar en contacto con otros eventos internacionales y visionar las nuevas películas que inician su recorrido por el circuito. De esta manera, obtienen información fundamental para mejorar la operatividad de sus propios festivales, al tiempo que establecen posibles lazos de cooperación. Por este motivo podemos afirmar que los jurados tienen una doble finalidad, no sólo asignar el premio al filme que consideren oportuno, sino estrechar lazos con otrxs profesionales del sector.

Además, consideramos que el papel de lxs profesionales que trabajan para varias instituciones a la vez es clave para fomentar la colaboración dentro del circuito. Su posición fomenta las conexiones y lxs convierte en agentes fundamentales para el intercambio de información en la red internacional de festivales. En general, podemos decir que los cambios de rol en el circuito han funcionado de forma positiva para la operatividad de los festivales, dado que estos cambios amplían enormemente la capacidad de importación de recursos, al establecer conexiones personales e institucionales entre los diversos sectores profesionales que actúan en el ámbito del cine documental.

Otra característica fundamental para entender las interacciones entre distintos festivales e instituciones es el establecimiento no oficial de “citas obligatorias” (como pueden ser *IDFA* para los directorxs y programadorxs de festivales, o el mercado *Sunny Side of the Doc* para productorxs, distribuidorxs e institutos de promoción).

En lo que respecta a la relación de los festivales de la región analizada con eventos del extranjero, en los últimos años vemos que *IDFA* tiene una influencia fundamental, junto a *Dok Leipzig*, *Oberhausen* (que han organizado secciones con sus propias selecciones en festivales de la zona) o

*Nyon* (socio la iniciativa *DocAlliance* y referente por su trayectoria histórica de puente entre Europa occidental y oriental durante la Guerra Fría, al igual que *Leipzig* y *Oberhausen*).

En cuanto a las dinámicas competitivas, hemos corroborado la tesis de Fischer, al ver que se establecen sólo en los casos en que los festivales deben acceder a los mismos recursos (ya sean películas, financiación o personas). En general, podemos decir que los mecanismos que fomentan la competitividad son autoimpuestos, como ocurre con la exigencia de *premières* (requisito indispensable para los acreditados por la *FIAPF*, pero también utilizada por festivales que no lo están). A pesar de que la normativa de la mayoría de los festivales analizados no obliga que las películas sean estrenos, sí que se da preferencia a exhibir películas que aún no han recorrido el circuito, como estrategia de atracción de recursos (prensa, industria, etc.) y contribuir a la identidad del festival.

Por otra parte, a pesar de que las estrategias competitivas pueden permanecer ocultas, es muy probable que predominen las estrategias de cooperación por varios motivos, entre los que destacamos la escasa relevancia que se da a la exigencia de *premières*, así como a la *FIAPF*. En primer lugar, en el circuito de documental no se le da tanta importancia a los estrenos y muchos festivales consideran un elemento legitimador mostrar selecciones de otros festivales<sup>309</sup>; en segundo lugar, la mayoría de ellos no pertenecen a la *FIAPF*, ni tienen interés y/o capacidad económica para hacerlo, por lo que no buscan su legitimación a través de esta institución; y en tercer lugar, los festivales analizados no luchan por los mismos recursos, ni a nivel de la *UE*, ni a nivel estatal. Cabe añadir que en aquellos casos donde varios festivales comparten ámbitos culturales de influencia (como *Krakov FF* y *Planet Doc Review*) su especialización (en películas de estreno y filmes que ya han tenido éxito en el circuito, respectivamente) les permite no influir negativamente en la capacidad mutua de importación de recursos.

En general, en el circuito analizado hemos visto más prácticas de cooperación que de competitividad, aunque es importante reflexionar sobre la visibilidad de unas y otras. Hay que tener en cuenta que ciertas prácticas competitivas están mal vistas, por lo que permanecen ocultas. Es por ello que las formas de colaboración son extensamente publicitadas y, sin embargo, cuestiones como el cobro de tasas a películas que no sean *première* permanecen ocultas a todos los que no estén implicados en la transacción, es decir, productora-distribuidora-documentalista vs festival. .

Cabe destacar además, que las instituciones promotoras y/o organizadoras de eventos industriales paralelos (como *pitchings* y mercados) han tenido un papel crucial en el fomento de las dinámicas cooperativas, donde estos institutos han asumido el rol de puente e interlocutor entre diversos festivales de la región.

Por su parte, los workshops de coproducción (junto a los *pitchings* internacionales) pueden ser considerados como los espacios de aprendizaje de modelos y creación de contactos de aquellos profesionales de Europa del este que después se han convertido en la élite cultural gestora de los

---

<sup>309</sup>Esta característica no es exclusiva del circuito de cine documental, dado que entre muchos festivales de ficción también se dan estas pautas de comportamiento, siempre condicionadas a su posición en la jerarquía internacional, o el nivel de competición.

festivales especializados en sus respectivos países. Estas personas han colaborando en la programación y representación de los festivales, así como en la formación ofrecida en los *workshops* y clases magistrales dirigidas a lxs profesionales del sector tanto en sus respectivos países como (en una etapa posterior) a nivel internacional.

En resumen, podemos decir que el interés del análisis de las formas de competitividad en el marco de los festivales radica en que nos permite entender las jerarquías y repercusión de los distintos festivales a nivel internacional, donde los más exigentes, son lógicamente los que mayor capacidad de atracción de recursos tienen. De esta manera, entendemos que para las producciones de la región, los festivales de más relevancia no están en la mitad Este del continente, sino en Europa noroccidental (destacando el papel de *IDFA*, *Dok Leipzig* y *Nyon* como referentes).

Por otro lado, el proceso de captación de recursos externos al que aludía Fischer ha provocado que a lo largo de los años las agendas que componen cada festival se hayan ido ampliando. Así, muchos han pasado de la mera exhibición cinematográfica a una amalgama de prácticas económicas, políticas y sociales que se juegan simultáneamente, aprovechando el poder de los festivales para atraer a un espacio-tiempo concreto y limitado al mayor número de actores que juegan un papel en la cultura documental.

En el siguiente punto ahondaremos en esta cuestión, reflexionando sobre las distintas dimensiones y agendas de los festivales (como su posicionamiento en el calendario, su localización espacial o su inserción de prácticas de producción en su programación) que han ido modificando a lo largo de los años las pautas de interacción desarrolladas en el circuito.



### 3. FUSIONES: AGENDAS DEL CIRCUITO DE FESTIVALES

---

Una vez planteados los modos de interacción en el marco del circuito de festivales, pasaremos a enumerar las distintas agendas de los festivales de cine documental de la región, para abordar sus múltiples dimensiones (temporal, espacial, política, cultural, económica y ritual). De este modo, estudiaremos cómo la forma de gestión de estas agendas por parte de los festivales va a incidir directamente tanto en sus dinámicas de interacción, como en su posicionamiento en la red internacional.

La tesis que adoptamos aquí propone que en los últimos diez años los festivales de cine documental de mayor repercusión internacional han dejado de ser exclusivamente espacios para la muestra de filmes, para pasar a convertirse en puntos de encuentro entre la industria y la creatividad. Se trata de una definición del evento que lo entiende como puesta en escena de distintas agendas, ya sean estéticas, económicas o geopolíticas, que en el caso de los festivales analizados parecen superponerse y funcionar paralelamente utilizando el evento como espacio mediador para desarrollar cada una de ellas.

Desde su experiencia como crítico de cine en el circuito, en *Sundance to Sarajevo* Kenneth Turan (2002) plantea romper con la idea de que el festival actúa en un sólo ámbito, proponiendo distintas agendas que actúan simultáneamente en el período de celebración del festival. Partiendo de esta premisa, el autor propone ejemplos de varios festivales donde priman unas u otras agendas: “festivals with business agendas”: *Cannes, Sundance, Showest*; “festivals with geopolitical agendas”: *FESPACO, Havana, Sarajevo, Midnight Sun*; “festivals with aesthetic agendas”: *Pordenone, Lone Pine, Telluride*.

Por su parte, Dayan (2000) hace incapié en la dimensión discursiva del evento y propone clasificar los participantes en el festival de *Sundance* en función de los distintos roles que asumen, lo que implica el uso de distintos lenguajes por cada grupo profesional. Harbord continúa por este camino y enumera cuatro discursos diferentes, que cada participante articula en función de su rol en el festival:

“Within the boundaries of the festival, at least four discourses operate in the field. First, discourses of independent film makers and producers circulate in catalogues, press releases, interviews and other texts. These statements draw on concepts and unformulated assumptions from the avant-garde, opposing to one 'other', but variously the values of bourgeois culture, nationalism and commercialization. Second, discourses of media representation, particularly the press, provide a commentary on events, on controversies, spectacles and the 'new'. These are the texts of local, national and international press and magazine publications. Third, a business discourse of purchase, price and copyright, existing in the texts of legal transactions and contracts, in verbal discussion, reported partially in the

trades press. The traces of commercial discourse also appear in logos evidencing sponsorship. Fourth, the discourse of tourism and the service industry, the local press releases, brochures, advertisements and guide books that provide an intertext between the filmic event and the location. All of these constitute what we experience, whether in proximity or at distance, as the media event of film festivals, and what I will call the discursive formation that constitutes the film festival” (Harbord, 2002:60).

Esta formación discursiva alude a la dimensión cultural de los discursos de cineastas y empresas productoras, la dimensión ritual y festiva analizada por la prensa, la dimensión económica de la industria audiovisual y la dimensión espacial del evento en relación con su localización. En los siguientes apartados ahondaremos en estas cuestiones, sumándoles la dimensión política y la temporal (elemento fundamental al concebir el circuito de festivales como una red de circulación internacional, y cuestión a la que Harbord le dedica un artículo completo en 2009).

Por su parte, desde la perspectiva organizacional, Røling y Strandgaard Pedersen definen los festivales como una unión de múltiples eventos:

“Most film festivals are set up as a nexus of multiple events including competitions (main competition and various sidebars), ‘master-classes’ with celebrated filmmakers, exhibition of thematic programs (e.g., retrospectives or country-specific shows), showcase presentations and workshops (e.g., large studio’s work in progress, TV channels’ programming strategies, or new technological developments), markets for co-production, distribution, and recruitment, and sets of social events (e.g., receptions and parties), which contribute to providing participants with sense of an emerging agenda within a particular field” (2010:5).

Como veremos, dado el carácter multidimensional de cada una de las actividades que conforman el festival, consideramos que esta serie de eventos cumplen varias funciones a la vez, promoviendo varias agendas del festival al mismo tiempo, por lo que las plantearemos como “fusiones”. Sin embargo, la gestión del festival implica un trabajo continuo hacia la compatibilidad de estas agendas, que muchas veces caminan en sentidos opuestos o articulan discursos enfrentados (como es el caso de la dicotomía arte vs industria). Como apuntaba Dayan al analizar las contradicciones de Sundance:

“There were forces in the festival that insured coherence. But there were other forces that were discordant. Organizers were constantly trying to balance the world of film making and the world of distribution; the emotionality of an occasion and the structural requirements of an industry; the geography of locality and the geometry of networks. In other terms, what I was looking at was not the harmonious coordination of collective enactments based on shared conceptions. It was a repeated victory over entropy. Some performances were exclusively in charge of harmonizing others. Silencing cacophony was a full time job” (Dayan, 2000:45).

Por su parte, Jurado, en su análisis pormenorizado (de marcado carácter estadístico) de los festivales de cine en España (2003[2007]), plantea superar la clasificación simplista de festivales “grandes y pequeños”, proponiendo una serie de clasificaciones en función de distintos elementos,

como pueden ser: su dimensión geográfica (teniendo en cuenta tanto el origen de las películas a concurso, como el lugar donde se celebra el festival), su distribución temporal (en función del mes de celebración y a su antigüedad), su clasificación ideológica (planteando la dicotomía cine independiente vs comercial y la influencia de la política en los eventos), el contenido (generalistas, especializados, por género, etc...), la temática (por temas y formatos), así como en relación con su público.

---

A continuación tomaremos algunas de las propuestas de clasificación desarrolladas por lxs autorxs citados anteriormente para analizar las distintas dimensiones en las que actúan los festivales, y a partir de ahí reflexionar sobre la influencia que estas distintas agendas han tenido en la cultura documental que ha girado en torno a los festivales como nodos (considerados como puntos de producción, circulación y crítica cinematográfica). Analizaremos el circuito de festivales de documental en la mitad este del continente europeo, reflexionando sobre su dimensión temporal, espacial, política, cultural, económica y ritual.

En primer lugar, hablaremos de la dimensión temporal de los festivales. En este punto estudiaremos la influencia que su posición en el calendario ha tenido tanto en las formas de producción y distribución del cine documental en los últimos veinte años, como en el establecimiento de jerarquías y el posicionamiento de cada festival en el circuito internacional de distribución. Revisaremos las fechas de celebración de los eventos cada año, para sacar conclusiones sobre las tendencias y mutuas influencias de unos festivales respecto a otros.

En segundo lugar, analizaremos la dimensión espacial, ahondando en la articulación entre lo local y lo global a través de las distintas estrategias de posicionamiento de los festivales en la red internacional. Revisaremos cuestiones como la dimensión geopolítica de aquellos festivales e instituciones que se han erigido como referentes de marcos más amplios que el estatal (como Europa Central y del Este o los Balcanes) analizando sus áreas de influencia. También estudiaremos la localización física de los espacios de celebración y oficinas de los festivales, así como las prácticas de segregación local, gestionadas a través del sistema de acreditaciones.

En tercer lugar, exploraremos la dimensión cultural de los festivales, analizando distintas tendencias de programación para entender su papel a la hora de promover ciertas estéticas, así como su condición de modeladores de la propia definición del término *documental* en sus respectivos entornos. Para terminar hablaremos de su papel de traductores culturales entre distintas cinematografías.

En cuarto lugar, nos centraremos en la dimensión económica del circuito de festivales para analizar sus mecanismos de financiación, su papel de lazos entre la industria y la creatividad (en relación con iniciativas como los *workshops* internacionales, los foros de financiación y los mercados paralelos), su condición de espacios de promoción, así como su gestión de la circulación del dinero entre distintos sectores (como el turístico y el cinematográfico).

En quinto lugar, hablaremos de la dimensión política de los festivales, haciendo un recorrido por sus agendas temáticas para analizar su papel como espacios de creación de opinión pública. Reflexionaremos así mismo sobre su relación con otras instituciones y ONGs, así como su condición de espacio público de negociación con el gobierno.

En sexto y último lugar, hablaremos de la dimensión ritual y festiva de los eventos, ahondando en las estrategias que el festival elabora para crear un ambiente de celebración y añadir valor a los filmes (como las ceremonias, entregas de premios, conferencias de prensa, etc...).

Al igual que en capítulos anteriores, a continuación, tomamos como punto de partida el trabajo de campo llevado a cabo durante los últimos cuatro años en la visita a diversos festivales de la mitad este del continente europeo, utilizando métodos etnográficos para el análisis de estos procesos.

### 3.1. DIMENSIÓN TEMPORAL

#### *El efecto dominó. Dimitris Eipides y el circuito internacional*<sup>310</sup>

Junio de 2010. Dimitris Eipides, fundador y director artístico del *Festival de Documental de Tesalónica* desde su primer año de celebración (1999) acaba de ser nombrado el nuevo director del *Festival Internacional de Tesalónica*, el principal evento cinematográfico de Grecia. Los dos festivales se organizan desde una única institución y en ambos colaboran los mismos profesionales, lo que facilita la doble responsabilidad de Eipides.

A pesar de su nuevo cargo, Dimitris Eipides no renuncia a seguir dirigiendo el festival de documental, por lo que tendrá que compatibilizar ambas tareas (además de otras, como su colaboración con el *Festival Internacional de Toronto*, para el que lleva trabajando desde 1988 como programador de filmes de Rusia, los Balcanes y países centroeuropeos; así como el *Festival Internacional de Reykjavik*, del que ha sido director de programación hasta este año 2011, en que ha sido sustituido por Giorgio Gosetti, director de la sección “*Venice Days*” en el *Festival Internacional de Venecia*).

Las primeras consecuencias no se hacen esperar. Aunque los festivales de ficción y documental de Tesalónica se celebran en fechas bastante alejadas entre sí (noviembre y marzo, respectivamente), como para permitir una planificación desahogada, el festival de ficción trastoca la agenda anual del director. Para Eipides (como para muchos otros directores del este del continente) el festival *IDFA* de Amsterdam es una cita obligatoria para ponerse al día de la producción documental anual, y el lugar de donde obtiene gran parte de los filmes para elaborar la programación de Tesalónica.

De esta manera surge el primer problema de compatibilidad en la agenda del director, dado que *IDFA* (al igual que el *Festival Internacional de Tesalónica*), se celebra en noviembre. Por este motivo, Dimitri Eipides decide aplazar un mes la fecha de celebración del festival de ficción, que



<sup>310</sup>Estudio de caso basado en la información obtenida en la entrevista realizada por la autora a Eleni Rammou (Ελένη Ράμμου), coordinadora general del *Thessaloniki Documentary Film Festival* (Atenas, 30.7.2010; en griego e inglés), así como en información obtenida de las webs oficiales de los festivales citados.

este año tendrá lugar del 3 al 12 de diciembre de 2010. Dicho cambio va a influir en el calendario internacional de festivales, por lo que lxs profesionales que visitan Tesalónica tendrán que reorganizar su agenda, que a su vez puede coincidir con otras “citas obligatorias” de su programación anual.

Al año siguiente (2011), el *Festival Internacional de Tesalónica* vuelve a celebrarse en noviembre, pero sin solaparse con IDFA. Esta vez, la cita en Tesalónica ocupará la primera semana de noviembre (entre los días 4 y 13), para dar paso la semana siguiente (del 16 al 27) a la cita ineludible de Ámsterdam.

### *De Praga a Jihlava. Apurando las fechas*<sup>311</sup>

Octubre de 2008. Son las dos de la mañana, y en el ático del distrito *Holešovice* de Praga, sede de la productora de Martin Řezníček (*DOCUfilm PRAHA*) Lucie Králová (junto a su editor Šimon Špidla) realiza los últimos retoques de montaje a su película *Legion – Patria Nostra* (*Legie - Patria Nostra*, 2007, CZ). Sólo queda una semana para el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* y la película debe estar lista para la proyección, en la sección “*Czech joy/Česká radost*”. Tras varias jornadas de trabajo intensivo día y noche, la película, que ya está en el catálogo del festival, llegará a tiempo a la gran pantalla. “Siempre intentamos acabarlas para el festival” comenta Špidla, “o para *Jihlava*, o para *Karlovy Vary* (que se celebra en julio y es el festival más importante de la República Checa)”.

El sistema de producción documental independiente (que funciona a través de pequeñas empresas, la mayoría unipersonales) recurre, de esta manera, a las fechas de celebración de los festivales como referencia para organizar su calendario de trabajo.

Cuando analizamos las formas en que lxs profesionales que circulan por la red internacional de festivales de cine documental planifican su trabajo, vemos que la organización temporal tiene una influencia fundamental en las pautas de interacción que se producen en el circuito. Los trastoques que producen en el calendario de festivales las nuevas responsabilidades de Dimitri Eipides, o la organización de la producción de filmes como el de Lucie Králová para que estén terminados para un festival concreto, influyen, no sólo en los modos de circulación de los filmes, sino también en la organización del resto de agentes que forman parte de la red.

Este determinismo temporal nos lleva a interrogarnos sobre ciertas cuestiones como ¿qué importancia tiene la fecha de celebración de un festival? ¿Se establecen las fechas teniendo en cuenta otros festivales?, ¿y otros eventos? ¿Qué influencia tiene la dimensión nacional-estatal o

<sup>311</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado en Praga (21 al 23 de octubre de 2008) la semana anterior a la celebración del *Jihlava International Documentary Film Festival* (del 24 al 29 de octubre de 2008).

internacional del evento para su posicionamiento en el calendario? En segundo lugar, ¿supone la corta duración del festival una ventaja para la atracción de recursos?, ¿y qué implicaciones tiene esta limitación para las formas de trabajo de sus directorxs y programadorxs? Y en cuanto a las formas de producción de los filmes, ¿marcan realmente los festivales las pautas de trabajo de los documentalistas? Y si es así, ¿cómo gestionan las productoras y agentes de ventas el circuito de festivales como espacio de distribución?

Muchos de los textos dedicados al estudio de las formas de funcionamiento de los festivales han recalcado la importancia de su dimensión temporal, analizando diversas cuestiones como la influencia de su posicionamiento en el calendario o la gestión de los horarios para su operatividad.

A continuación revisaremos las distintas perspectivas desde las que se ha abordado la temporalidad para el estudio de festivales, reflexionando sobre los elementos que han condicionado su interacción a lo largo de los últimos años.

## LA TEMPORALIDAD DEL EVENTO

El estudio de la dimensión temporal de los festivales ha sido enfocada tanto desde el punto de vista antropológico, como global (con planteamientos que asumen las propuestas de autorxs como Sassen o Castells). Por un lado, desde la antropología se ha analizado su carácter de evento ritual, dotado de una temporalidad interna, en el que por un corto período de tiempo se rompen las normas sociales establecidas (Falassi, 1987; Harbord, 2002:45-46 y Fischer, 2009). Por otro lado, desde el punto de vista global, se ha analizado la importancia de la sucesión temporal de los festivales, que les lleva a formar una red de distribución donde se va añadiendo valor a los filmes según van viajando por el circuito (Elsaesser, 2005:103 y De Valck, 2007)).

En el artículo titulado “Film Festivals-Time-Event”<sup>312</sup>(2009) Harbord analiza la dimensión temporal de los festivales cinematográficos desde una posición más bien filosófica, recalcando la importancia de la condensación temporal como elemento destacable en el análisis experiencial del evento. La autora llama la atención sobre las limitaciones temporales de los festivales (evidenciadas a través del horario de las proyecciones, el cierre del programa a última hora y el solapamiento de eventos y proyecciones simultáneas, lo cual hace al espectador especialmente consciente del tiempo como recurso escaso). El festival, por lo tanto, ofrece lo que la autora denomina “a particular experience of temporality” donde el tiempo pasa a ser construido de forma subjetiva (contextualizado en un momento histórico presente, en el que, por el contrario, la racionalización del tiempo y su medición a través del reloj lo convierten en un objeto de cálculo verificable).

En una de las aportaciones más interesantes de su estudio, Harbord ahonda en las especificidades de la dimensión temporal de la recepción, comparando la dispersión del consumo comercial con la concreción del festival cinematográfico:

---

<sup>312</sup>Es uno de los textos de la primera edición del *Film Festival Yearbook* editado por Iordanova y Rhyne (2009).

“With the desinstitutionalisation of film viewing, the time of the running film is less assured as a unit, open to dispersal across differently textured times and places in a renewed definition of modernity's trope of distraction. A film festival, on the contrary, gathers together the time of the film and the time of the viewing. In so doing, it re-institutionalises the collective attention of film viewing and re-centres the time of projection as a live event” (2009:44).

Según Harbord, la importancia del sentido de urgencia creada por el festival es, por lo tanto, crucial para la dimensión experiencial del evento:

“The task of the film festival is to make time matter, to give urgency to the viewing of film in an historical context in which the public release of film is no longer a necessarily compelling event of itself. The condensed structure of the festival makes the here and the now of viewing critically important. Contingency, which marks the festival as an unfolding event whose details are unknowable in advance, affords a singularity to the experience: to see a film here and now will be unlike any other time of viewing. This moment of viewing will attach itself to the film in many cases, bringing a film notoriety or award that then becomes part of its circulation, a moment 'carried over' (Harbord, 2009:44).

En lo que respecta a la naturaleza comprimida del espacio-tiempo del festival, De Valck incide en que supone una ventaja económica para los profesionales que lo visitan, específicamente los que trabajan para los medios de comunicación:

“Although there are plenty of interview opportunities outside of the festival context, these are usually much less cost-effective. They are widely dispersed over time (spread over a year's span of release dates) and space (interview junkets normally take place in Los Angeles, New York, or London) and thus, per interview, are very expensive. Film festivals, on the contrary, allow reporters to attend a marathon of major interviews for the cost of one festival ticket” (2007:125-126).

Por otra parte, De Valck (2007) profundiza en la dimensión temporal del circuito desde una perspectiva internacional. Junto a su dimensión espacial, la temporal es considerada como la clave del proceso de acumulación de valor añadido a los filmes, gracias a su posicionamiento en los medios de comunicación a través de la creación de eventos noticiables (*agenda setting*).

La autora enumera distintos hechos intrínsecos a la celebración de los festivales que se ven condicionados por su limitación temporal: la dependencia de que los filmes estén acabados “a tiempo” para su proyección, la creación de una estrategia de distribución por festivales en función del calendario internacional, el orden y día de proyección del filme en el festival dentro del programa, la conversión de los premios en eventos noticiables a través del control del momento en que son desvelados (al final del festival y todos al mismo tiempo) o el condicionamiento de las formas de escritura de la crítica (que varían según avanza el festival, centrándose más en análisis más descriptivos al inicio, y ofreciendo críticas más evaluadoras al final) (2007:143-146).



De Valck alude también a la temporalidad de los eventos vinculados al festival, como *Cinéfondation*, el programa de formación organizado por el *Festival de Cannes*, que en el año 2000 creó la *Résidence du Festival*, ofreciendo cuatro meses y medio de estancia a lxs futurxs cineastas:

“The various festival initiatives offer valuable platforms for the international film community to meet and extend networks, but the question remains whether the spatial and temporal dispersal of the festival network can provide sufficient continuity for the film professionals and film industries to flourish” (2007:111).

De esta manera, la autora plantea la duda sobre si la temporalidad tan limitada de los festivales puede garantizar un sistema sostenible de producción anual, defendiendo la tesis de que los *workshops* internacionales han sido creados precisamente para superar estas limitaciones, dando continuidad a un sistema de producción y distribución cambiante y fragmentado.

Cabe añadir que la dimensión temporal es uno de los elementos a tener en cuenta al analizar las dinámicas de competitividad y cooperación entre festivales, ya que elementos como la posición en el calendario o la exigencia de las *premières* fomentan la competitividad entre ellos. En este sentido, la fecha elegida para la celebración del festival es, sin duda, uno de los condicionantes para la atracción de recursos. Como afirmaba Iordanova en su análisis del conflicto entre el *Festival de Karlovy Vary* y el *Golden Golem's Festival* de Praga en el marco de la República Checa:

“[Golden Golem's Festival] screenings were to be held at five other cinemas around town from 9 to 17 June, closing about two weeks before Karlovy Vary (which was to run from 30 June to 8 July), and orchestrated timing that clearly aimed to put the veteran festival out of business” (Iordanova, 2006a:27).

Por otro lado, la importancia de la trayectoria histórica de los festivales y su relación con su legitimación internacional es un tema que ha atraído el interés de varixs autorxs como Mazza y Strandgaard Pedersen (2008), que estudian los posicionamientos de festivales incorporados en los últimos años al circuito internacional; Jurado (2003[2007]:78-88), que dedica un epígrafe completo a analizar la dimensión temporal de los festivales en España, tanto según su antigüedad, como su fecha de celebración; o Fischer (2009:106-111), que plantea el “date placement” como una de sus estrategias de atracción de recursos.

Por su parte, Elsaesser reincidente en la importancia de entender el calendario internacional de festivales como una serie de eventos que se suceden en la cadena de distribución cinematográfica:

“If a film festival is thus a fairly complex network at the micro-level, it forms another network with all the other festivals at the macro-level. Here the agenda setting has to carry from one festival to the next across their temporal succession, and once more, print becomes the main source for mediation. It might be interesting to track the leading discourses of the cinematic year, and to see whether they are inaugurated in Berlin (mid-Feb) or really acquire their contours and currency only in May (“Springtime in Cannes”), to be carried to Locarno (July) and over into Venice (early September), thence to be taken up by Toronto (late September),

London (October/November), Sundance (mid-January) and Rotterdam (January/February)” (2005:103).

Esta cadena de eventos situados en orden cronológico supone un buen ejemplo de las posibilidades de análisis que las temporalidades de los festivales pueden ofrecer, tanto para entender las trayectorias de determinados filmes, como para observar las jerarquías que se establecen en el circuito. Sin embargo, en este caso, Elsaesser presenta los festivales como eventos de temporalidad fija y no como eventos cambiantes en mutua interacción.

En el siguiente punto analizaremos la red de festivales de documental del Este europeo de forma diacrónica, recalcando el carácter cambiante del calendario de festivales año tras año.

## EL CALENDARIO DE FESTIVALES

Al analizar algunas de las dinámicas temporales que articulan tanto las formas de producción y circulación cinematográfica a través de los festivales, como el funcionamiento y operatividad de los mismos, observamos ciertas pautas de comportamiento que se repiten a lo largo del circuito de festivales de documental en la mitad este del continente.

A continuación identificaremos algunas de estas pautas, que funcionan, no tanto como normas establecidas, sino como tendencias que modelan ciertos aspectos de la producción y circulación del cine documental contemporáneo en el marco de los festivales especializados. En primer lugar, reflexionaremos sobre algunos de los condicionamientos provocados por el fuerte carácter temporal de estos eventos y su influencia en las formas de producción documental. En segundo lugar, reconstruiremos el calendario global de festivales tal y como se ha desarrollado en los últimos veinte años, analizando sus fechas de celebración, para ver las interacciones que se hayan podido producir entre unos y otros eventos. Y en tercer y último lugar, ordenaremos en un eje cronológico las fechas de aparición de los festivales y *workshops* internacionales de mayor relevancia en la región, para analizar los modos en que la antigüedad de estos eventos influye en las jerarquías establecidas en el circuito.

### El tiempo como imperativo

Dada la importancia del posicionamiento temporal de los festivales, y partiendo de un análisis sistémico que los concibe como un circuito de circulación internacional, a continuación planteamos varios aspectos temporales que afectan tanto a las dinámicas producción documental, como a su circulación por la red. Por un lado, nos referiremos a los modos en que la temporalidad del circuito de festivales afecta a la organización de los modos de producción documental, y por otro, hablaremos de las propias películas, aludiendo a los condicionamientos del festival respecto a cuestiones como su duración o año de producción.

En primer lugar, analizaremos cómo algunxs documentalistas y empresas productoras organizan el calendario de producción en función de las fechas de celebración de los festivales, especialmente aquellxs que participan en las actividades industriales paralelas como los *workshops* y los foros de financiación.

La limitada duración de los festivales y su celebración anual condicionan enormemente los modelos de trabajo en torno a ellos. Dado que el documental creativo los concibe como primer (y en ocasiones único) espacio de promoción y difusión, consideramos que el calendario de celebración de festivales afecta de manera notable a la producción documental fuera del circuito televisivo.

La limitación de fechas en la entrega de filmes también supone un incentivo para lxs autorxs que deben tenerlos terminados a tiempo para la proyección (en muchos casos se acepta el filme sin ver la versión final). Jurado apuntaba a esta cuestión en su análisis de los festivales de cine en España, afirmando que son los festivales los que se adaptan al calendario de producción:

“Según Cabezón y Gómez Urdá (1999, 223) con respecto al cine "los meses de más asistencia de espectadores son los del final del verano y comienzo del otoño, Navidades, enero, febrero y marzo, épocas que coinciden con la llegada masiva de grandes estrenos internacionales. Para algunos exhibidores, la fecha idónea para una película española se sitúa entre los meses de abril a julio, periodo en el que no tendrán que competir en la cartelera con tantos títulos norteamericanos". Esto supondría que los organizadores de festivales prefieren celebrarlos al compás de los estrenos, ya sean internacionales o nacionales, exceptuando los meses más fríos del año que se corresponden con el primer trimestre" (Jurado, 2003:85).

A pesar de concebir la relación entre festivales y productoras como un proceso de continua retroalimentación, consideramos que, en el caso de los eventos analizados, son los festivales los que marcan el calendario de producción y no al contrario (tal y como propone Jurado). La estabilidad de los calendarios de los festivales es fundamental para su funcionamiento, y los documentalistas tienen más libertad para elegir fechas, dado que normalmente trabajan de manera autónoma, optando por distintos espacios de difusión según el tipo de película y las posibilidades que ésta tenga de recibir reconocimiento en los distintos eventos del circuito. Además, en lo que respecta a las fechas de producción de las películas, también hay que tener en cuenta los plazos para la petición de ayudas económicas de los institutos de cine, fundaciones y gobiernos, dado que éstas suelen tener una convocatoria anual, y exigir un plazo de presentación del trabajo final<sup>313</sup>.

Por otro lado, De Valck ponía sobre la mesa el problema de la sostenibilidad de la producción cinematográfica en un contexto cuya principal característica es la dispersión espacial y temporal. Para ello, la autora abordaba la cuestión de los talleres de creación vinculados a los festivales, pero que se desarrollan en un período más amplio de tiempo a lo largo del calendario anual (2007:111).

<sup>313</sup>En este estudio no hemos profundizado en esta cuestión, ya que implica una recogida de datos de numerosas instituciones en el marco de múltiples estados, lo cual excede el alcance de este trabajo. Sin embargo, la consideramos una línea abierta de investigación muy interesante para posibles estudios más pormenorizados de sistemas concretos (especialmente si analizamos la producción en el marco de un estado concreto, o como estudio sobre la eficacia de las políticas de financiación del audiovisual).

En este sentido, como ya hemos mencionado anteriormente, los *workshops* vinculados a la red de festivales de la mitad este del continente son, desde sus inicios, proyectos de colaboración con los festivales (nos referimos al *Ex Oriente Film Workshop* vinculado al *Festival de Jihlava* (CZ) y el *Balkan Documentary Center Workshop*, que ha colaborado con *Dokufest* (KO), *Documentarist* (TU) y *Sarajevo Film Festival* (BH); pero también a aquellos *workshops* internacionales en los que los profesionales del este europeo han aprendido los modelos que han aplicado en sus respectivos contextos, como *Discovery Campus* -vinculado al *Festival de Leipzig* (DE)-).

Dado que estas prácticas exigen la coordinación de muchos agentes (*commissioning editors* del mayor número de televisiones posible, normalmente de Europa noroccidental) cuyo calendario de trabajo es mucho más limitado que el de los documentalistas, el posicionamiento temporal del festival es crucial para atraer este tipo de profesionales. En ese sentido, el hecho de que los festivales de *Leipzig* y *Jihlava* se celebren casi al mismo tiempo, y que ambos tengan un foro de financiación internacional, puede crear conflictos en la atracción de recursos (en este caso, *commissioning editors*). De hecho, en marzo de 2012, el *IDF* de Praga, encargado de organizar el taller de coproducción *Ex Oriente Film Workshop* y el foro de financiación *East European Forum*, ha celebrado su *pitching* internacional en colaboración con el festival de documental y derechos humanos *One World* de Praga, cambiando así tanto la fecha como el lugar de celebración del evento, que, desde sus inicios en 2001, había tenido lugar en el *Festival Internacional de Documental de Jihlava*.

En cuanto a la organización temporal de estos *workshops*, cabe destacar que normalmente su actividad se distribuye a lo largo del año, y se celebra en diversas sesiones (de dos a cuatro, según el caso), donde los proyectos se encuentran en distintas fases de desarrollo. De esta manera, se organiza la producción documental en función del calendario de festivales, lo cual permite establecer fechas de entrega de los proyectos en sus distintas etapas de producción. De hecho, en el caso del *Ex Oriente Film Workshop*, cabe mencionar que no ha dejado de colaborar con el *Festival de Documental de Jihlava*, sino que a partir de ahora, celebra en este festival su segunda sesión, donde los proyectos están en una fase previa de desarrollo (y no la última, que implica una sesión de *pitching*). Además, la presente edición (2012) de *Ex Oriente*, ha hecho coincidir su primera sesión con otro festival: el *KOZMOS - Conceptual Art & Film Festival*, que se celebra en Bratislava, organizando de esta manera las fechas de desarrollo de la producción, con el calendario de festivales.

En segundo lugar nos referiremos a las exigencias del circuito de festivales en relación con la duración y el año de producción de las películas.

En lo que respecta a la duración de las películas, al margen de la libertad de cada autor/a para elegir el formato de su obra, existen diversos condicionantes que hacen que la dicha decisión no se tome por causas puramente creativas. Entre ellas están las condiciones exigidas por los festivales para la inclusión de las películas en las diversas secciones de su programación (con premios diferenciados para cortometrajes y largometrajes), así como las exigencias de la televisión en cuanto a formatos de duración adaptados a sus franjas de programación condicionadas por la publicidad, . Como apuntaba Müller:

“If you want to sell your film to television companies, for instance, you have to know the rules of the game, meaning that a film should meet the international standards in terms of duration, some 52 minutes or more. I've seen so many good films with the duration of, for example, maybe 38 minutes and you can't sell a film like those because the market requires something else. So you should be orientated to the needs of the market” (Müller en Mirković, 2009).

Estas “reglas del juego” son rápidamente aprendidas por lxs documentalistas que participan en los *workshops* internacionales: no dudan en hacer distintas versiones para la misma película (una de larga duración para el festival y la (poco) posible proyección en salas, y otra para las televisiones con las que quieren coproducir.

Hemos visto varios ejemplos de estas prácticas en varias de las películas que han circulado por la red internacional de festivales y que posteriormente han conseguido contratos de emisión con televisiones, cuestión evidenciada en los dossiers de presentación y defensa pública de los *pitchings*. Éste es el caso de *Czech Peace* (*Český mír*, Klusák y Remunda, 2010, CZ), tal y como vemos en el dossier presentado en el *East European Forum*, donde se especifican las dos versiones de la película a realizar: una versión para el cine de 95 minutos de duración, y otra de 52+57 minutos para la televisión<sup>314</sup>.

Por otro lado, algunxs autorxs deciden ajustar la duración de la película para tener más posibilidades de ganar reconocimiento internacional, compitiendo en las categorías de largometraje o cortometraje, para las que suele haber premios diferenciados.

Encontramos diversos ejemplos de este tipo de prácticas en algunas películas que han circulado por el circuito. Un primer caso lo encontramos en la película *Rabbit à la Berlin* (inicialmente un proyecto de largometraje, que amplió sus posibilidades de reconocimiento gracias a la reducción de su metraje)<sup>315</sup>. El caso contrario ocurrió con el proyecto *Breathless*<sup>316</sup>. Una iniciativa de colaboración entre documentalistas de República Checa y Alemania, que consistía en la realización de seis cortometrajes para su exhibición conjunta. Tras un largo proceso de negociación, algunos de los proyectos superaron la duración prefijada, dificultando la exhibición conjunta pero, a su vez, aumentando sus posibilidades de ser mostrados de forma independiente.

Por último, debemos tener en cuenta que la finalización de la película dentro de los márgenes del año anterior a la celebración del evento es una de las condiciones impuestas por los festivales para poder incluirlas en sus secciones competitivas, hecho que también influye en la jerarquía temporal del circuito.

Esta cuestión, unida a la exigencia de *premières*, es una de las causas de que algunos eventos tengan dificultades para la importación de recursos (en este caso, filmes), dado que el hecho de que una película, a pesar de estar terminada, deba esperar a su estreno en un festival concreto, retrasa la

<sup>314</sup>Ver el dossier en los anexos.

<sup>315</sup>Analizaremos en profundidad la trayectoria de la película en el estudio de caso presentado al inicio del capítulo 4 (retroalimentación).

<sup>316</sup>Más información sobre el proyecto en: <[www.breathless-films.com](http://www.breathless-films.com)> [última consulta:10.3.2012].

distribución de ciertas películas, sometiendo las pautas de circulación de los filmes al calendario de festivales.

## Evolución histórica del calendario de festivales

En el apartado anterior analizábamos los condicionamientos temporales para las dinámicas de producción del circuito y las propias características técnicas de los filmes. A continuación nos centraremos en los modos en que el tiempo condiciona la organización de los festivales, así como las relaciones que se establecen tanto entre ellos, como con otros eventos.

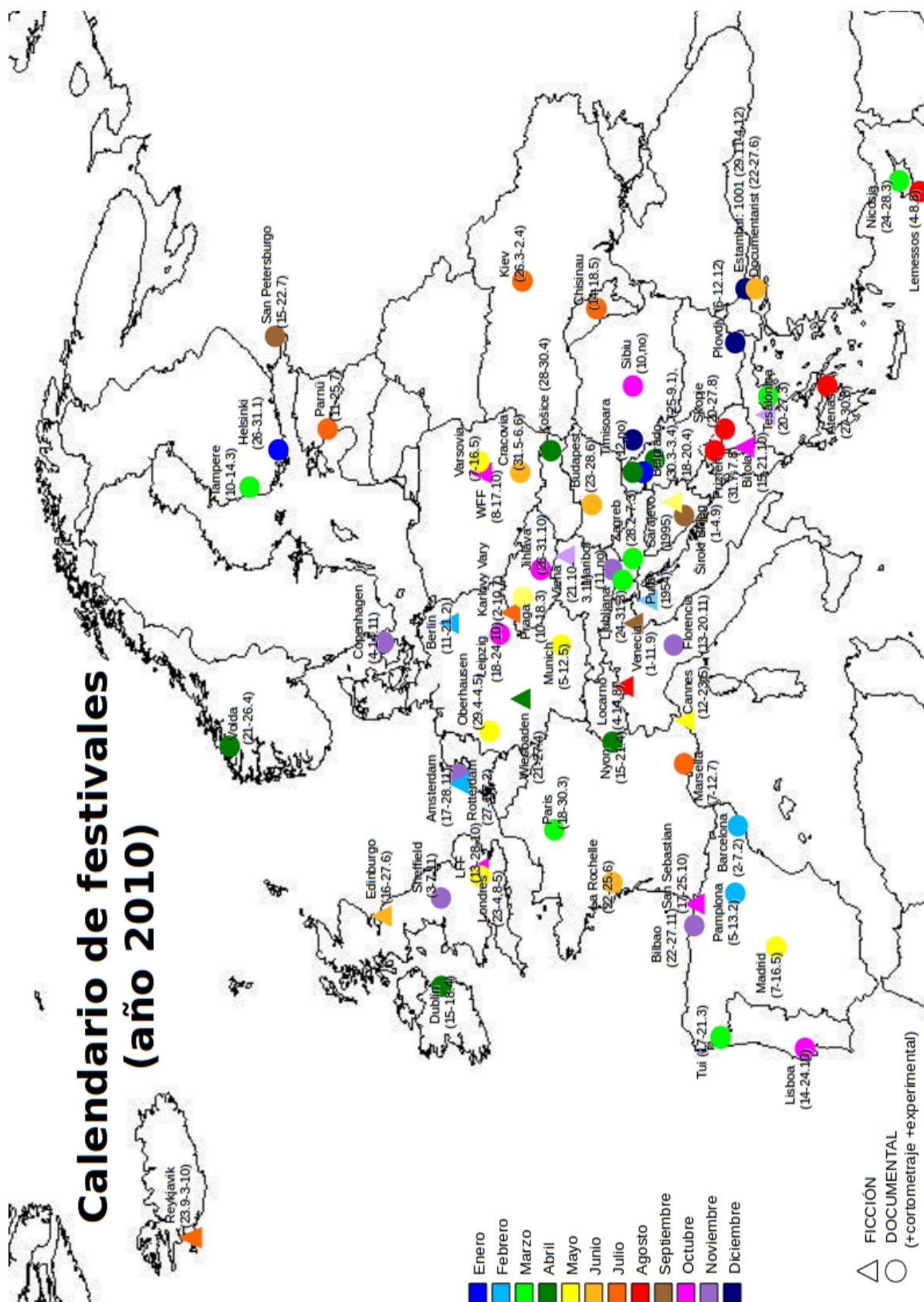
Si abordamos el estudio de los festivales desde una perspectiva internacional, que los concibe como nodos de una red de circulación global, descubrimos la utilidad del análisis de su organización temporal para entender las dinámicas de colaboración y competitividad que se establecen entre ellos, así como su posición y jerarquía en el circuito global.

A la hora de analizar el calendario del circuito internacional de festivales especializados en cine documental es fundamental tener en cuenta diversos aspectos relacionados con lo que Fischer plantea como su segunda estrategia de atracción de recursos: la elección de fechas o “date placement” (2009:106-111). A este respecto, hemos identificado diversas cuestiones determinantes para la celebración de los eventos de la muestra en sus respectivas fechas, como son su relación con otros eventos culturales (incluidos los festivales de cine, donde cobran especial protagonismo los festivales de mayor repercusión de cada país, normalmente dedicados a la ficción) o su coincidencia con periodos vacacionales (lo que permite una mayor capacidad de atracción de recursos). Por otro lado, a nivel organizativo, otras cuestiones como el carácter cíclico y la duración limitada de los festivales van a condicionar enormemente la importancia de la gestión del tiempo, tanto para sus procesos de financiación anual, como para su propia operatividad (donde la organización de horarios y programas, así como el propio anuncio de fechas influye en todos los aspectos del evento).

En el mapa de la página siguiente vemos cómo está configurada actualmente la distribución de fechas de celebración de los festivales de la muestra, lo que nos permite reflexionar sobre el calendario de producción y distribución anual, así como los posibles solapamientos o repartos de ámbitos de influencia y las dinámicas que éstos generan para la circulación de películas. Dada la proliferación de festivales, y en un momento en que cada vez más eventos aspiran a adquirir una dimensión internacional, la configuración actual de su calendario de celebración nos da ciertas pistas sobre cuáles son las jerarquías y dinámicas de interacción establecidas en el circuito.

En primer lugar, es fundamental conocer las políticas de exigencias de estrenos de cada festival, para relacionarlas con la repercusión internacional de cada uno de los eventos de la muestra. A pesar de que, tal y como apuntábamos en el segundo capítulo, dedicado a los mecanismos de cooperación y competitividad desarrollados en el circuito, la exigencia de *premières* no está tan extendida en los festivales de documental de la mitad este del continente, el hecho de que algunos festivales como *IDFA* las exijan, es suficiente para condicionar la dinámica de circulación de películas en toda la red.

**Mapa 2: Calendario de celebración de festivales (año 2010)**



En la entrevista realizada al director del festival CPH:DOX Tine Mosegaard, Tue Steen Müller ponía en evidencia la importancia de las *premières* en relación con la temporalidad del evento, dado que el orden en el calendario anual de festivales va a influir en la capacidad de atracción de recursos de cada festival:

"Müller: Immediately prior to CPH:DOX, festivals are held in Jihlava, Lisbon and Leipzig. While your festival is running, Sheffield holds screenings. And right afterward, there is the 'world cup,' IDFA in Amsterdam. What do you want to do that the others can't? Are there enough good documentaries to go around?

Tine Fischer: "We have good relations with the other festivals. A few titles we can't get because IDFA is sitting on them, but I think we have a pretty unique profile. We approach documentary film as art cinema." (Tine Fischer en Müller, 2007)<sup>317</sup>.

Tine Fischer habla de "sentarse sobre los filmes" para referirse a la práctica de *IDFA* de exigir *premières*. Dicha metáfora es bastante ilustrativa de una práctica que implica que la productora, distribuidora o director/a de una película vean condicionada su carrera por el circuito de festivales si acceden a estrenar su película en un festival que exige *premières*. Pero además, hay que tener en cuenta que otros festivales van a verse afectados por dicha política. La pregunta de Müller parece más bien una sugerencia hacia el director del festival de Copenhague de cambiar las fechas de *CPH:DOX*, dado que su posicionamiento en el calendario anual, justo antes de la celebración de *IDFA*, lo convierte, indirectamente, en último sitio de paso de la red. Esta dinámica se produce porque aquellas películas que han esperado a ser estrenadas en *IDFA* después encuentran el camino prácticamente libre de estrenos en el resto de festivales, donde los últimos van a ser precisamente los anteriores al festival de Ámsterdam. La diferenciación en la identidad del festival, seleccionando películas que no cumplen el perfil de *IDFA*, puede ser sin duda una estrategia para evitar caer en dinámicas de competitividad que puedan afectar a *CPH:DOX*, obligándole a cambiar de fechas.

En lo que respecta a la mitad este del continente, en el año 2010 advertimos una distribución de las fechas de celebración que se extiende en casi todos los meses del año, donde, como apuntábamos anteriormente, no coinciden los festivales generalistas de mayor repercusión a nivel de cada estado con los festivales especializados de cine documental (de lo que se deduce la importancia de su organización a nivel estatal) y donde sí vemos varios festivales de documental que se celebran en fechas muy cercanas en el calendario en el marco de un mismo estado (como es el caso de los eventos que se celebran en Varsovia y Cracovia), e incluso en las mismas ciudades (como ocurre en Belgrado).

A continuación revisaremos el calendario de celebración de los festivales de la muestra a lo largo de los últimos treinta años, para analizar de forma diacrónica los condicionamientos temporales que han modelado sus formas de interacción y posicionamiento en la red.

<sup>317</sup>En <<http://www.dfi.dk/Service/English/News-and-publications/FILM-Magazine/Artikler-fra-tidsskriftet-FILM/60/Focus-on-Distribution.aspx>> [última consulta: 30.5.2011].



Tabla 2: Fechas de celebración de los festivales (período 1980-2012)

	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
enero										
febrero										
marzo										
abril										
	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?
	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?
mayo										
junio	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?
julio							KV			
							KV		KV	
agosto										
septiembre										
octubre										
noviembre	CADC? <sup>318</sup>		CADC?		CADC?		CADC?		CADC?	
	LEIP?	LEIP?	LEIP	LEIP	LEIP?		LEIP?	LEIP	LEIP?	
						LEIP			IDFA?	LEIP IDFA?
diciembre										

<sup>318</sup>Ver códigos de los festivales en el apartado “nodos” del primer capítulo. Los códigos subrayados indican que se trata de la 1ª edición del festival, la interrogación y el fondo gris indican que las fechas no han podido ser confirmadas.

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
enero										
febrero									1001?	1001?
marzo										LJUB?
										THES
abril										
	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL?	BEL
	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?
mayo										
									KRAK	
junio	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK?	KRAK		KRAK?
julio					KV	KV		KV		
	KV		KV				KV	KV		
agosto						SARA?	SARA			
								SARA?	SARA	SARA
septiembre										
		PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?
octubre									ATEN?	ATEN?
	WAR									
				SIBI?	SIBI?					
								LEIP JIHLA?	LEIP JIHLA?	LEIP JIHLA?
noviembre										
	ČADC?		ČADC?		ČADC?		ČADC?		ČADC?	
					LEIP	LEIP?	LEIP?			
	LEIP IDFA?	LEIP IDFA?	LEIP IDFA?	LEIP IDFA?	IDFA?	IDFA?	IDFA?	IDFA?	IDFA?	IDFA?
diciembre										

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
enero										
						MAG7?	MAG7	MAG7	MAG7	MAG7
febrero										
						ZAGR	ZAGR			
	1001							ZAGR	ZAGR	ZAGR
marzo				THES	1001	1001			BUDA	BUDA
	LJUB?	THES LJUB?	THES LJUB?	1001 LJUB			THES		THES	THES
					THES LJUB	LJUB	LJUB	THES LJUB	NICO	
	BEL? THES	BEL?	BEL	BEL					BEL LJUB	LJUB NICO
abril					BEL	THES		BEL		BEL
							BEL	BUDA		BDOC
			BUDA		BUDA	BEL NYON?	NYON?	NYON	NYON	
	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?	NYON?					NYON
mayo									WAR	WAR
					WAR	WAR	WAR	WAR		
	KRAK	KRAK	KRAK	KRAK					STRU	STRU
junio					KRAK	KRAK	KRAK	KRAK STRU	KRAK	KRAK IST
						STRU	STRU			
julio									IST	
							ATEN			
agosto									KOSO	KOSO
							KOSO LEME	KOSO LEME	LEME	LEME
	SARA	SARA	SARA	SARA	SARA	SARA	SARA	SARA	SARA	SARA
septiembre			KOSO	KOSO	KOSO	KOSO			ŠIRO	ŠIRO
	ŠIRO	ŠIRO	ŠIRO	ŠIRO	ŠIRO	ŠIRO	ŠIRO	ŠIRO		ATEN
	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV?	PLOV
									ČADC	
octubre	ATEN?	ATEN?	ATEN?	ATEN?	ATEN	LEIP ATEN	1001	1001		
								ATEN	ATEN	
	LEIP SIBIU	LEIP 1001	LEIP SIBIU 1001	LEIP	LEIP					
	JIHLA?	JIHLA	JIHLA?	JIHLA?	SIBIU JIHLA	JIHLA	SIBIU JIHLA	SIBIU JIHLA	LEIP JIHLA	LEIP/SIBIU JIHLA
noviembre					MARI	MARI	LEIP MARI	LEIP MARI	MARI	MARI
	ČADC?		ČADC?		ČADC?		ČADC		1001 TIMI	
	IDFA?	IDFA?	IDFA?	IDFA?	IDFA	IDFA	IDFA	IDFA	IDFA	IDFA
diciembre				TIR					TIR	
					TIR	TIR	TIR			1001 TIR/TIMI

	2010	2011	1212	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
enero										
	MAG7	MAG7								
febrero										
marzo	ZAGR	ZAGR								
	THES	THES								
		NICO								
	LJUB NICO	LJUB								
abril	BEL	BEL								
		NYON KOŠI								
	BDOC NYON									
	KOŠI									
mayo										
	WAR	BDOC WAR								
	STRU	KRAK STRU								
junio	KRAK									
		MAKE								
	BUDA IST									
julio		IST								
	SARA	KOSO SARA								
agosto	KOSO LEME	LEME								
	MAKE ATEN	ŠIRO								
septiembre	ŠIRO									
	ČADC									
octubre										
	LEIP	LEIP								
	JIHLA	SIBIU JIHLA								
noviembre		MARI								
	IDFA	IDFA								
diciembre	1001									
	PLOV									

## CONCLUSIONES DE LA TABLA

En la tabla anterior podemos ver gráficamente la evolución del circuito de festivales en los últimos años, según las fechas de celebración de cada evento a lo largo del año, durante los últimos treinta años.

### Fechas de celebración

En lo que respecta a las fechas de celebración, como veremos a continuación, los datos de la tabla nos permiten identificar el papel de los distintos festivales (ya sea el de mera exhibición local o de referente internacional), así como posibles conflictos de importación de recursos, a causa de la coincidencia en fechas de varios festivales.

Esto ocurre en el caso de *Leipzig* y *Jihlava*, que compiten por los mismos ámbitos de influencia (como referentes para el cine de Europa del Este), por lo que la cercanía de sus fechas de celebración puede incurrir en conflictos para conseguir películas de la región. En algunas ediciones, incluso se ha producido el solapamiento de ambos eventos. Cuando se creó *Jihlava* no se tuvo en cuenta el calendario internacional, sino el marco local (dado que el festival se celebra durante el puente vacacional por la celebración de la fiesta nacional de República Checa<sup>319</sup>). Este hecho permite la asistencia de más público y, además, sitúa la celebración del festival de documental en una fecha del calendario alejada de *Karlovy Vary* (referente en el marco de la República Checa para la ficción). Sin embargo, con la internacionalización del *festival de Jihlava*, y su posicionamiento como referente para Europa Central y del Este (papel similar al que históricamente había asumido *Dok Leipzig*), la coincidencia temporal puede convertirse en factor que fomenta la competitividad y genera conflicto. De hecho, como apuntábamos anteriormente, este mismo año hemos visto como el *Institute of Documentary Film* (encargado de organizar la sección industrial del *Festival de Jihlava* desde 2001) ha pasado en 2012 a celebrar su *pitching* y mercado en el mes de marzo, en el marco del festival de derechos humanos *One World* que tiene lugar en Praga.

La coincidencia de fechas es un elemento a tener en cuenta al analizar la evolución de las relaciones entre festivales y, en este sentido, la coincidencia del *Astra Film Festival* con el *Jihlava IDFF* ha incidido negativamente en su posicionamiento en la red. Especialmente en el marco de Europa Central y del Este dado que ambos festivales tienen una trayectoria histórica y un perfil similar, dedicado al documental creativo de Europa Central y del Este. Como indicaba Prenghyová (directora del *Institute of Documentary Film* de Praga, que ha tenido un papel fundamental de mediador entre instituciones y festivales de la región) “hemos intentado ir varias veces, pero coincide con *Jihlava*”<sup>320</sup>.

Vemos, así mismo, que el *Astra Film Festival* de Sibiu (que además de especializarse en la región, tiene un perfil asociado al cine antropológico y etnográfico) se celebra en las mismas fechas que el festival *Etnofilm* de Čadka (en República Eslovaca). Sin embargo, ambos se han ido alternando

<sup>319</sup>En realidad es el día de la independencia checoslovaca en su emancipación del imperio Austro-Húngaro.

<sup>320</sup>Entrevista realizada por la autora a Andrea Prenghyová (directora del *Institute of Documentary Film*) (Praga, 2.11.2009; en inglés).

durante la última década (dado que ambos se celebran de forma bianual) y el año en que coincidían (2004) *Etnofilm* cambió de fecha (pasando a celebrarse la segunda mitad de noviembre).

En el marco de la antigua Yugoslavia, al comparar las fechas de los distintos eventos de la región se vislumbran nuevos ámbitos de influencia y circulación cultural. En primer lugar, el *Ljubljana International Documentary Film Festival* coincide con *Belgrade Documentary and Short Film Festival* (que es el festival de mayor antigüedad en la región y que históricamente tenía el papel de referente para Yugoslavia en el campo del documental). El hecho de que se celebre un evento especializado en documental en la capital de Eslovenia en las mismas fechas que en Belgrado, evidencia la incompatibilidad de asistir a ambos eventos para los profesionales del sector.

Otro festival que compite por el mismo ámbito de influencia con el histórico *Belgrade Documentary and Short Film Festival* y que se celebra en la misma ciudad, es el recientemente creado *Beldocs*, que fue inaugurado en 2009. Si comparamos el calendario de celebración de los dos festivales a partir de ese año, observamos que ambos se sitúan en fechas muy cercanas: *Beldocs* se celebró un poco después que *Belgrado* en su primer año (2009) y apenas un mes después durante los años siguientes. Analizando los catálogos de ambos festivales podemos ver que, al igual que ocurría entre *Krakow FF* y *Planet Doc Review* en el marco polaco, en este caso también se produce una diferenciación en las tendencias de programación, donde *Beldocs* asume el papel de muestra internacional que, en palabras de Gordana Smudja (seleccionadora del festival en 2009) se centra en “los documentales hechos para el cine”<sup>321</sup>.

En el caso de *Dokufest*, que se celebra en Prizren (Kosovo), tiene lugar en fechas cercanas al *Sarajevo Film Festival* (festival de gran repercusión tanto internacional como regional y referente fundamental para los profesionales de la región, que ofrece una sección dedicada al cine documental). Además, cabe destacar que el festival *Dokufest* en sus inicios también coincidía con el *Mediterranean Festival of Documentary Films* de Široki Brijeg (que tiene lugar en Bosnia-Herzegovina).

Cabe mencionar que el nuevo festival de cine documental que tiene lugar en territorio polaco: el *Planet doc review* (creado en 2004) se celebra desde sus inicios escasas semanas antes del festival de *Cracovia*, aunque como indicaba la programadora del *Krakow Film festival* Barbara Orlicz “el festival *Planet Doc Review* muestra las películas más populares del panorama internacional, filmes que ya se han hecho famosos o que han sido premiados. El *Krakow Film Festival*, sin embargo, programa filmes nuevos, que comienzan su carrera en este festival”. La celebración en distintas ciudades, sumado al distinto perfil de cada uno de los festivales, hace que no entren en dinámicas competitivas por la obtención de recursos (ya sean públicos o películas), por lo que su cercanía de celebración en el tiempo no parece suponer un problema.

En el caso del *Nicosia International Documentary Film Festival*, su celebración, poco después de *Tesalónica* no incurre en un conflicto de intereses, cuestión que se entiende si analizamos sus mecanismos de funcionamiento y su estrategia de programación: fue creado por Dimitri Eipides

<sup>321</sup>Entrevista realizada por la autora a Gordana Smudja (colaboradora del Festival *Beldocs* de Belgrado, Serbia) (Jihlava, 29.10.2009; en inglés).

(director del *Thessaloniki Documentary Festival*), para mostrar “lo mejor de *Tesalónica*” junto con otros filmes de la región y funciona básicamente como un espacio de exhibición para el público local.

### **Cambio de fechas**

En lo que respecta al cambio de fechas, cabe destacar que éste influye, como hemos visto, tanto en la organización de la agenda de lxs profesionales que viajan por el circuito, como en las dinámicas de trabajo de lxs documentalistas.

En ese sentido vemos que el festival de documental más antiguo que se celebra en Estambul: el *International 1001 Documentary Film Festival* ha sufrido diversos cambios de fecha durante su trayectoria, especialmente entre 2003 y 2005, que sufrió numerosas variaciones en su posición en el calendario. Esta dinámica da cuenta del carácter más local del festival, centrándose en el marco estatal de Turquía más que en la red internacional de festivales. Además, su política de adquisición de filmes a través exclusivamente del envío a concurso y no de la asistencia a otros festivales de repercusión internacional, implica una menor dependencia del calendario global de festivales, y por ende, de la asistencia a citas obligatorias del circuito por parte de sus miembros.

Por su parte, el *Mediterranean Documentary Film Festival* de Atenas tiene una repercusión más local (puede entenderse en clave de mera exhibición) y ha cambiado varias veces de fecha, siempre en torno al verano. Sin embargo, en ningún momento ha coincidido con el *Thessaloniki Documentary Festival* (referente principal para el documental en Grecia), que siempre se celebra en marzo (con alguna excepción esporádica, como en 2005, que se celebró a principios de abril).

Por otro lado, el festival *Dialéktus* de Budapest ha sufrido varios conflictos en torno a su celebración (vinculados casi siempre al problema de la financiación). En un principio el evento se celebraba cada dos años, aunque con vocación de convertirse en evento anual (dado que desde 2007 se celebra cada año). Sin embargo, en 2010 tuvo que ser pospuesto hasta junio por problemas financieros, y en 2011 no ha podido llevarse a cabo.

En el marco de la antigua Yugoslavia, si analizamos la tabla, vemos que en 2006 *Dokufest* pasó de celebrarse de septiembre a agosto; y en 2011 volvería a cambiar de fecha, para pasar a celebrarse a finales de julio, coincidiendo de nuevo con *Sarajevo FF*. Este hecho condicionaría su capacidad de atraer profesionales del marco de la antigua Yugoslavia, para los que Prizren ha supuesto hasta la fecha un fructífero lugar de encuentro

Por último, debemos apuntar que para una correcta interpretación del cuadro temporal es necesario conocer el contexto de creación de cada festival y su dimensión (local o internacional). Es importante tener en cuenta que muchos de los eventos de la muestra no tienen necesidad de establecer una estrategia de posicionamiento en el calendario global, dado que su organización no implica viajar a otros festivales o atraer profesionales del circuito, por lo que muestran una dependencia menor del resto de eventos. Consideramos, sin embargo, que es importante conocer la fecha de celebración de dichos festivales para analizar la capacidad de los mismos de posicionarse o no en este calendario global (en caso de que comiencen a dar pasos para su internacionalización,

como lo hizo *Jihlava* a partir de 1997), así como para entender las ventajas y desventajas que su posición en el calendario les ofrece (tanto a nivel local como internacional).

## Trayectorias y posicionamientos

En el apartado anterior analizábamos los condicionamientos temporales del circuito de festivales en función de las fechas de celebración de los eventos para ver sus interacciones en el calendario anual de celebración. A continuación estudiaremos los festivales de la muestra en función de su antigüedad, para ver cómo su trayectoria ha influido en el desarrollo y funcionamiento de la red internacional.

Cabe destacar que el número de ediciones que cada evento lleva celebrándose repercute en su posicionamiento en el circuito, según las relaciones y conexiones que cada festival ha ido estableciendo a lo largo del tiempo tanto con otros festivales, como con otras instituciones que actúan como proveedoras de recursos de todo tipo (filmes, financiación, profesionales, audiencia, etc.). Sin embargo, como veremos más adelante, los eventos de mayor trayectoria no son necesariamente los mejor posicionados en la jerarquía de festivales.

En la sección 1.2 del primer capítulo hacíamos una reconstrucción histórica de la creación del circuito internacional de festivales especializados en cine documental en la región analizada<sup>322</sup>. A continuación ofrecemos un resumen de las fechas de creación de los distintos certámenes, instituciones y proyectos vinculados a ellos, que nos permite ordenarlos cronológicamente, para tener una visión general de la evolución histórica del circuito.

1955	1ª edición del <i>International Leipzig Festival for Documentary and Animated Film</i>
1959	1ª edición del <i>Belgrade Documentary and Short Film Festival</i>
1961	1ª edición del <i>Krakov Film Festival</i>
1969	1ª edición del <i>Visions du Réel</i> de Nyon
1988	1ª edición de <i>IDFA (International Documentary Festival Amsterdam)</i>
1989	Cae el muro de Berlín
1990	Ante la falta de producción nacional, el <i>Krakov Film Festival</i> se convierte en un evento exclusivamente internacional
1991	1ª edición del <i>Golden Rhyton Festival</i> (BG) Comienza el programa <i>MEDIA I</i> (1991-95) y se establece la sede para cine documental en Copenhague (Dinamarca)
1992	
1993	1ª edición del <i>Astra Film Festival</i> (RO)

<sup>322</sup>A partir de la página 85.



	<p>Se crea la asociación <i>F.E.R.T. (Filming with a Euroean Regard in Turin)</i>, que más tarde organizará el <i>workshop</i> internacional <i>Documentary in Europe</i> (IT)</p> <p>1ª edición de Hot Docs (en Canadá)</p>
1994	
1995	1ª edición del <i>Sarajevo Film Festival</i>
1996	<p>Termina el programa <i>MEDIA I</i> (1991-1995) y se rompe con la división por géneros (documental, animación, ficción).</p> <p>Se crea la <i>EDN</i> en Copenhague.</p> <p>Comienza el programa <i>MEDIA II</i> (1996-2000)</p>
1997	<p>1ª edición del <i>Festival de Jihlava</i> como muestra de cine checo</p> <p>Boris Missirkov y Georgi Bogdanov crean la productora <i>AGITPROP</i> (que más tarde dará lugar al <i>BDC</i>)</p> <p>Una vez recuperada la producción nacional, el <i>Krakov Film Festival</i> vuelve a tener competición nacional (polaca).</p> <p>1ª edición del <i>workshop</i> internacional <i>Documentary in Europe</i> (organizado por la asociación <i>F.E.R.T.</i> y <i>EDN</i>) en Bardonecchia (IT)</p> <p>La película de Rada Šešić <i>Room without a view</i> se proyecta en el <i>IDFA</i></p>
1998	<p>1ª edición de <i>1001 Documentary Festival</i> (TU)</p> <p>1ª edición del <i>Mediterranean Documentary Film festival</i> (GR)</p>
1999	<p>1ª edición del <i>Thessaloniki Documentary Festival</i> (GR)</p> <p>1ª edición del <i>Doc Market</i> vinculado al <i>Festival de Tesalónica</i></p> <p>1ª edición del <i>Ljubljana International Documentary Film Festival</i> (SL)</p>
2000	<p>1ª edición del <i>Mediterranean Festival of Documentary Films</i> (BH)</p> <p>Termina el programa <i>MEDIA II</i></p> <p>Comienzan los programas <i>MEDIA Plus</i> (2001-2006) y el programa <i>MEDIA Training</i> (2001-2006)</p> <p><i>Documentary in Europe</i> se convierte en una asociación independiente de <i>F.E.R.T.</i></p>
2001	<p>Comienza el <i>Documentary Campus Masterschool</i> (GE) con 15 proyectos (entre ellos Arunas Matelis y Alexandru Solomon).</p> <p>Comienza el <i>workshop</i> internacional <i>Eurodoc</i> (FR).</p> <p>Tue Steen Müller comienza a viajar a Europa del este (Belgrado).</p> <p>Se crea el <i>IDF</i> en Praga</p>
2002	<p>1ª edición de <i>Dialéktus</i> (HU)</p> <p>1ª edición de <i>Dokufest</i> (KO)</p> <p><i>Bowling for Columbine</i> se presenta en <i>Cannes</i> generando una notable atracción mediática para la práctica documental.</p>
2003	<p>1ª edición del <i>Ex Oriente Film Workshop</i> organizado por el <i>IDF</i></p> <p>1ª edición del <i>East European Forum</i> (en colaboración con el <i>Jihlava IDFF</i>)</p> <p>1ª edición del <i>Tirana International Film Festival</i> (AL)</p> <p>1ª edición de <i>Dokma</i> (SL)</p> <p>Kerekes gana el premio al mejor filme documental centro-europeo en Jihlava con <i>66 seasons</i>.</p>
2004	<p>1ª edición de <i>Planet Doc Review</i> (PL)</p> <p><i>Czech Dream</i> recibe el premio del público y el de mejor documental checo ex-aequo en</p>

	<p>Jihlava.</p> <p>Se crea el mercado paralelo <i>East Silver</i> en Jihlava.</p> <p>1ª edición del <i>workshop</i> internacional <i>EsoDoc</i> (IT), organizado por la <i>Zelig School of Documentary</i>.</p> <p>Se crea la <i>Executive Agency National Film Center</i> de Bulgaria tras la aparición de la nueva <i>Cinema Industry Law</i>.</p> <p>Michael Moore gana la <i>Palme D'Or</i> en Cannes (FR) con <i>Fahrenheit 9/11</i>.</p>
2005	<p>1ª edición de <i>Zagrebdox</i> (HR).</p> <p>1ª edición de <i>Magnificent7</i> (RS).</p> <p>1ª edición de <i>Asterfest</i> (MK).</p> <p>Se crea el <i>Polish Film Institute</i>.</p>
2006	<p>1ª edición de <i>Lemesos International Documentary Film Festival</i> (CY)</p> <p>Tue Steen Müller deja la dirección de <i>EDN</i> (1996-2005) y se hace consultor <i>freelance</i>.</p> <p>1ª edición del pequeño festival <i>DOKUArt</i> en Bjelovar (HR) creado por Rada Šešić.</p>
2007	Comienza el programa <i>MEDIA 2007</i> (2007-2013).
2008	<p>1ª edición de <i>Documfest</i> (RO).</p> <p>1ª edición de <i>Documentarist</i> (TU).</p> <p>1ª edición del <i>Nicosia International Documentary Film Festival</i> (Nicosia) (CY).</p> <p>Se crea en Zagreb el <i>Croatian Audiovisual Center</i> (gracias a la ley sobre actividades audiovisuales de julio de 2007).</p> <p>Propuesta de EE.UU. de instalar un radar militar en suelo checo.</p> <p>Vít Klusák y Filip Remunda presentan <i>Czech Peace</i> en el <i>pitching the Jihlava</i>.</p> <p>Diciembre. El adolescente Alexandros Grigoropoulos es asesinado en Atenas por el disparo de un policía.</p>
2009	<p>1ª edición de <i>Beldocs</i> (SB).</p> <p>Retirada de la ayuda <i>MEDIA</i> al <i>Jihlava IDFF</i> (CZ).</p> <p>Se crea <i>FoG Filmmakers</i> (GR) – Boicot al <i>IFF Thessaloniki</i> en noviembre.</p> <p><i>Cooking History</i> de Kerekeš se estrena en Nyon.</p>
2010	<p>Se crea el <i>Balkan Documentary Center</i> en Sofía (BG).</p> <p>1ª edición del <i>Balkan Documentary Workshop</i> (ultima sesión en <i>Dokufest Kosovo</i> en junio).</p> <p>1ª edición de <i>Fórum.DOCsk</i> (SK)</p> <p>1ª edición de <i>Makedox</i> (MK)</p> <p><i>FoG Filmmakers</i> (GR) boicotea levemente el <i>Thessaloniki Documentary Festival</i>; en abril (15-21) organizan un ciclo en la Filmoteca Griega con los documentales no enviados al festival.</p> <p>1ª edición <i>MyDeer project development workshop</i> en el festival <i>Dialëktus</i> de Budapest (en junio).</p>
2011	<i>Dialëktus</i> no se celebra por problemas de financiación

Tal y como se desprende de los datos anteriores, en primer lugar, destaca la proliferación de los festivales de cine documental desde los años noventa, y especialmente a partir del 2000, década en la que se han creado eventos en casi todos los estados de la región analizada.

En el eje cronológico observamos una primera oleada de creación de festivales en los años noventa. De entre ellos, serán *Jihlava* y *Tesalónica* los que alcancen mayor repercusión en la región. En cuanto a los festivales existentes antes de 1989, tras un periodo de inestabilidad, el *Krakov Film Festival* recuperará su posición en el circuito internacional, mientras que *Belgrade Documentary and Short Film Festival* perderá su condición de referente para el territorio de la antigua Yugoslavia. Por su parte, entre los numerosos festivales creados a partir del año 2000, los que más notoriedad van a adquirir en el circuito serán *Zagrebdox* (gracias a su *pitching* internacional y su carácter de representante del cine de la región) y *Dokufest Kosovo* (un espacio de encuentro entre los profesionales de la antigua Yugoslavia).

En lo que respecta a los festivales más antiguos de la región, cabe destacar que de los dos festivales de mayor trayectoria en el circuito (*Belgrado*, 1959 y *Cracovia*, 1961) se han posicionado de diferente manera en el marco internacional. A pesar de ser el festival especializado en documental más antiguo de la mitad este del continente, *Belgrado* tiene una mínima repercusión internacional, y, sin embargo, el *Krakov Film Festival* ha aprovechado su larga trayectoria para combinar viejas alianzas con el nuevo modelo de internacionalización de festivales vinculado a las actividades industriales paralelas que se han establecido en la última década en el circuito.

En lo que respecta al *Belgrade Documentary and Short Film Festival*, no se puede obviar la realidad socio-política que ha vivido Serbia desde principios de la década de 1990 a raíz de la desmembración de Yugoslavia, lo que ha implicado un proceso de embargo durante la guerra y un aislamiento internacional posterior. Esta situación condiciona la libre circulación de personas, por lo que lxs profesionales del sector cultural se están viendo limitadxs para llevar a cabo su trabajo en las mismas condiciones que sus homólogos de países colindantes. Cuestión que también afecta a trabajadorxs de otros festivales, como Prizren<sup>323</sup>. Según los datos de la tabla, en 1995 se creó el *Sarajevo Film Festival*, con fuertes lazos internacionales desde sus inicios. Por consiguiente, las pérdidas de legitimidad en marcos de referencia, como podía ser Yugoslavia antes de la guerra, perdida con la disolución de la república federada, nos permiten dilucidar, relacionando los distintos eventos en un marco de sucesión temporal, distintas tendencias de circulación y legitimación cultural en periodos históricos concretos.

Sin embargo, cabe destacar que a pesar de que la pérdida de su carácter de referencia para el territorio de la antigua Yugoslavia está influida por los procesos políticos vividos en la región, éstos no son los únicos condicionantes de dicha situación. Teniendo en cuenta el crecimiento que está protagonizando el joven festival *Beldocs* (que también se celebra en la capital serbia) podemos afirmar que la pérdida de repercusión del *Belgrade Documentary and Short Film Festival* también tiene que ver con sus propias dinámicas de funcionamiento.

---

<sup>323</sup>En el caso de Veton Nurkollari, paradójicamente su pasaporte, que en 2010 todavía pertenecía a Yugoslavia, le daba mayor libertad para viajar por la región, cuestión que se complica en el momento de renovarlo en el marco de la nueva situación política donde Kosovo no es aún un estado de pleno derecho reconocido a nivel internacional, y la República Federal de Yugoslavia ya no existe como entidad política. Fuente: entrevista realizada por la autora a Veton Nurkollari (director artístico de *Dokufest Kosovo*) (Estambul, 25.6.2010; en inglés).

Por otra parte, podemos afirmar que el segundo festival de mayor trayectoria de la región, el *Krakow Film Festival*, ha sabido posicionarse en el circuito internacional, combinando las ventajas que le ofrecen los lazos de colaboración establecidos durante su etapa previa a 1989, donde adoptaba el modelo de festival nacional-estatal (manteniendo su colaboración con instituciones como la *FIAPF* o *FIPRESCI*), sumándole nuevas iniciativas que lo posicionan en el circuito de los nuevos modelos de festival basados en iniciativas privadas de profesionales del sector (siguiendo el modelo de *DokLeipzig* o *IDFA*), organizando *pitchings*, mercados y *workshops* internacionales y colaborando con otros festivales.

Además, debemos tener en cuenta que tanto *Dok Leipzig* (creado en 1955), *Visions du réel* (creado en 1969, Nyon), como *IDFA* (creado en 1988, Amsterdam), sí que se benefician de su larga trayectoria histórica, habiéndose erigido como referentes en Europa occidental para los festivales de la mitad este del continente (especialmente los dos primeros, dado que *IDFA* se crea en una etapa posterior).

En segundo lugar, si nos centramos en el posicionamiento a nivel jerárquico de los festivales en la red internacional, tenemos que diferenciar entre aquellos creados por profesionales que ya poseen una experiencia en el circuito, y los que comienzan como meras exhibiciones locales.

Ejemplos del primer caso, donde lxs creadorxs del festival ya han establecido contactos internacionales antes de iniciar el evento, los encontramos en el *Festival Internacional de Tesalónica* (relacionado con el Festival de ficción de la misma ciudad: el *Thessaloniki IFF*, el *Festival Internacional de Toronto*, y el de *Reijkavik* a través de su director) o en eventos de poca trayectoria como *Makedox*, creado en 2010 (en el que colaboran profesionales de diversas partes de la antigua Yugoslavia que previamente han visitado festivales y *workshops* en el extranjero, normalmente como productorxs y directorxs).

Encontramos también ejemplos del segundo caso, donde los festivales se crean como espacios de exhibición de documental, como el *Festival Internacional de Jihlava* en sus inicios; *Golden Rhyton*, en Plovdiv, que funciona en clave exclusivamente nacional; o *Nicosia*, que se crea tomando como referente el *Thessaloniki Documentary Festival*, entre otros. Por lo tanto, consideramos que no ha de ser tomada en cuenta exclusivamente la antigüedad de los festivales para entender su relevancia en el circuito, sino que debemos hacer incapié en el estudio de las interacciones con otros eventos, dado que son éstas cuestiones las que condicionan su posicionamiento en la jerarquía global. Esta cuestión nos permite entender por qué festivales de poca trayectoria consiguen un reconocimiento en pocos años (como es el caso de *Zagrebdox*) frente a otros, que, a pesar de su larga vida, no consiguen posicionarse en la red (como ocurre con el *Festival de Belgrado*).

En resumen, podemos afirmar que, aunque el periodo de creación es relevante para la jerarquía establecida en el circuito, no solo son los más antiguos los de mayor repercusión. Sí que vemos una clara predominancia de los modelos surgidos en la década de 1990 (siguiendo el modelo de *IDFA*), pero otros festivales de mayor trayectoria no se han adaptado al circuito internacional (donde las redes de coproducción promovidas por el programa *MEDIA* tienen una enorme influencia),

perdiendo así su papel de referentes. Por consiguiente, a pesar de que es determinante, vemos que la antigüedad y posicionamiento temporal no es la única variable que contribuye a dar relevancia a los festivales. Otras cuestiones como su inclusión de actividades industriales en eventos paralelos jugarán un papel crucial en esta cuestión, tal y como veremos más adelante.

## (DES)TIEMPOS

Volviendo a los estudios de caso planteados al inicio de esta sección, cuando analizamos las formas de trabajo, tanto de documentalistas (que trabajan sin descanso los días previos a los festivales para terminar el montaje de las películas), como de directores de festivales como Dimitri Eipides (que han de cuadrar toda una serie de eventos internacionales para poder asistir a varios eventos del circuito), vemos que el tiempo es un condicionante fundamental de la red internacional de festivales, e influye profundamente en las jerarquías que se establecen entre los eventos del circuito.

En primer lugar, hemos apuntado que el tiempo marca las formas de trabajo de lxs documentalistas, que organizan los planes de producción y la finalización de los filmes para poder presentarlos en los festivales (y suelen acabarlos siempre a última hora). Por lo tanto, podemos considerar que el circuito de festivales condiciona las formas de producción de documental creativo en el marco analizado, especialmente para quienes utilizan profesionalmente el circuito internacional de festivales como espacio de producción y distribución de sus películas (que son principalmente lxs participantes de los *workshops* internacionales). Además, las fechas límite para la petición de ayudas económicas de instituciones públicas y privadas también condicionan las pautas de producción.

En segundo lugar, cabe apuntar que la propia duración de las películas ha de ser tenida en cuenta como elemento temporal determinante a la hora de estudiar las pautas de circulación de los filmes en el circuito. Dada la controvertida relación entre la producción documental y las televisiones (que al contrario que los festivales, obligan a las películas a adecuarse a sus franjas horarias determinadas por la programación y la publicidad) la duración de las películas se ve condicionada a estas limitaciones y es por ello que en ocasiones, para compaginar la dependencia económica de las televisiones con el deseo de distribuir las películas en salas cinematográficas (en este caso en el marco de los festivales), lxs documentalistas realizan dos versiones de la misma película con distinta duración, una para las televisiones (que financian el film) y otra para los festivales (que le añaden valor gracias a su selección y adjudicación de premios).

Sin embargo, no hay que olvidar que, por el efecto de la retroalimentación entre la producción documental y los festivales, estos también influyen en la duración de las películas, condicionadas por los premios diferenciados para cortometraje y largometraje. Dado que muchxs documentalistas y empresas productoras realizan sus películas pensando en los festivales, la realización de un cortometraje o un largometraje puede traducirse en una mayor o menor posibilidad de conseguir premios, o de ser seleccionados.

En tercer lugar, hemos visto que el posicionamiento de los festivales en el calendario internacional marca diversas pautas de mutua influencia entre los distintos eventos. Por este motivo, muchas veces se produce un efecto dominó, cuando un cambio de fecha provoca la reorganización de la agenda de los actores de toda la red. En este sentido, vemos cómo el circuito de festivales especializados en cine documental está vinculado al de festivales de ficción (especialmente los que se celebran en el marco de un mismo estado). Por este motivo, los principales festivales de cada país se suelen celebrar en meses distantes entre sí, lo cual da cuenta de su dependencia de su principal recurso: el público y la financiación locales, al margen de que sus agendas más internacionales impliquen a profesionales extranjeros). Por otro lado, hay que tener en cuenta que los profesionales del circuito que trabajan al mismo tiempo para varios festivales (y/o instituciones vinculadas a ellos) a la vez, han de compaginar sus agendas. Un hecho, que, en ocasiones, provoca el cambio de fecha de los festivales.

Por último, hemos visto cómo la antigüedad de los festivales condiciona su posicionamiento en el circuito internacional, aunque, en algunos casos (como el de *Belgrade Documentary and Short Film Festival*), los festivales de mayor trayectoria no han conseguido adaptarse a las nuevas pautas de interacción global. En consecuencia, otros eventos creados más recientemente les han llevado la delantera. Éste es el caso de los festivales creados en los años noventa, que han conseguido posicionarse como referentes de gran repercusión internacional, no tanto por su antigüedad, como por su proceso de integración de eventos paralelos en colaboración con institutos de promoción que organizan los *workshops* y *pitchings* internacionales.

### 3.2. DIMENSIÓN ESPACIAL

#### *Zagrebdox. De la sala de arte y ensayo a los multicines*<sup>324</sup>

Es miércoles, 25 de febrero de 2009. Con el mapa de Zagreb en la mano, busco el *Studenski Centar*, sede de la quinta edición del *Festival Internacional de Documental Zagrebdox*. A apenas un kilómetro de la estación central de trenes, siguiendo la línea del tranvía, encuentro la entrada del centro de estudiantes de la capital de Croacia, cuya fachada recuerda a la de un aparcamiento. Al cruzarla, descubro un espacio enorme con varios edificios, el primero de ellos más moderno, donde una sala de ordenadores ha sido habilitada para la prensa que cubre el festival. Al otro lado del edificio está la entrada al centro de estudiantes, con dos enormes comedores llenos de jóvenes que vienen de la *Universidad de Zagreb*, y en el extremo opuesto del hall, una enorme sala de cine, principal espacio de proyección y lugar de celebración de las ceremonias de inauguración y clausura del *Zagrebdox*.



Fuera, otros tres edificios independientes acogen las distintas sedes del festival: La *Galerija SC*, utilizada como sede del personal que trabaja en el festival y espacio de reunión y celebración de las charlas y eventos paralelos, y otros dos edificios: el *MM Centar* y el *SEK*, que acogen sendas salas de proyección. Un edificio circular abandonado queda en el centro de estos cuatro edificios, cuyas puertas, selladas con tabloncillos de madera, dejan entrever un viejo teatro en ruinas.

Según leo en los catálogos de ediciones anteriores de *Zagrebdox*, la gestión de espacios ha supuesto un problema en años previos, marcado por los cambios del nuevo sistema económico y la aparición de multicines en centros comerciales. En el catálogo de 2006 Dana Budisavljević (directora ejecutiva de *Zagrebdox* en sus



<sup>324</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la quinta edición del *Zagrebdox. International Documentary Film Festival* (del 23 de febrero al 1 de marzo de 2009), al que asistí como profesional acreditada, una conversación informal con Oliver Sertić en el Festival *Dokufest Kosovo* (Prizren, 6.8.2010), así como información obtenida de los catálogos del festival y de su web oficial.

dos primeras ediciones, y que después será sustituida por Sanja Borčić Toth) reflexionaba sobre el problema de la desaparición de los cines tradicionales en el centro histórico de Zagreb. Reproducimos aquí su texto íntegramente, porque (como veremos más adelante) resultaría ser premonitorio de los derroteros del festival:

“As recently as five years ago, there were around fifteen classic cinemas in downtown Zagreb. Only three have remained today, but they say these will not last long, too. Personally, I do not like multiplex. I do not like crowds and I do not like escalators. To me, film is a unique, somewhat dark and self-denying experience. When I leave a multiplex auditorium, I get blinded by strong lights, popcorns, ads, sodas, and chocolate bars. This prevents me from preserving the experience of what I have just seen on the screen. Besides, after a film, I do not like sitting in a car or going to some bar with loud music. I like to light a cigarette and walk the streets for a while. This is the reason why I'm very sad that the cinemas in the downtown are disappearing. They say this is because they were unprofitable and because a time has come when money and business can squeeze our romanticism. Even last year, the coziest point of ZagrebDox was Cinema Jadran (see the picture). It was the last picture-show that took place there. After that, the machines moved in and the cutest little cinema was turned into a building site, soon to become a cosmetics store.

It is the intention of ZagrebDox to warn that preserving of the old city cinemas is desirable and possible. This is why all seven days of this year's edition of the festival will be taking place in the Cinema Europa. This is why the festival's center is in Cinema Tuškanac. This is why the beautiful auditorium of Cinema Central (only 100m away from Ban Jelačić Square) will be refit for ZagrebDox. I hope that Central will not share the fate of Cinema Jadran. I wish we could show films in Cinema Central again next year. I wish even more that Cinema Central showed films throughout the year. I believe it is possible. If a few of us keep wishing it very eagerly, maybe it will happen.

I think documentary films deserve to be shown on authentic locations. In cinemas with a history and in places with a story. Join us for the festival and enjoy the films. Sit tight in your seats and do not let the machines come in” (Zagrebdox, 2006:19).

Al parecer no lo lograron, y el año siguiente el festival se celebra por primera vez en el centro de estudiantes (*Studentski Centar*) de titularidad pública. Según la declaración del director del festival Nenad Puhovski en el catálogo de ese mismo año: “We wanted to link festival places and enable simple communication between movie halls” (Zagrebdox 2007:10). Sin duda, la dispersión de los cines por la ciudad en las primeras ediciones suponía un problema para la operatividad del festival.



Dos años después, en el catálogo del festival de 2008, Puhovski recordaba los problemas producidos por la dispersión de los cines en años anteriores:

“Four years ago, on the second day of ZagrebDox's first edition, I bumped into film director and critic Petar Krelja and his wife on the far end of Dežmanova Street. I was five past nine in the evening, the screening in Cinema Jadran (now closed) had just finished and Pjer and Vesna were in a hurry to make it to the next screening in Cinema Tuškanac. (...) Breathless from fast walk, he stopped for a moment and, quietly, but reprovigly, told me: 'Hey, that's not the way to do a festival! We cannot make it to all screenings. There are too many films and they're all on at the same time!'” (2008:11).

Lo cierto es que, como espectadora, agradezco la cercanía de los cines, que me permiten optimizar el tiempo y compatibilizar las proyecciones. Además, la localización, lugar de encuentro de estudiantes a lo largo de todo el año, asegura un público joven que llena las salas durante toda la semana. Sin embargo, no puedo negar que me hubiera gustado vivir la experiencia de los viejos cines que evocaba Budisavljević.

Agosto de 2010. Ha pasado más de un año desde mi visita a *Zagrebdox*, y tras numerosas recomendaciones de profesionales de la región, acudo a la novena edición del festival *Dokufest Kosovo*. En una de las terrazas de la concurrida plaza del casco viejo de la ciudad hablo con Oliver Sertić, documentalista curtido en el circuito internacional de festivales y fundador del primer cine dedicado al documental en la capital croata, que ha colaborado varios años con el festival *Zagrebdox*. Le pregunto qué le ha parecido la última edición de dicho festival, que ha tenido lugar en febrero. “¿No te has enterado?” – me dice – “Lo han celebrado en un centro comercial... Mira, ya sé que la negociación con los burócratas del antiguo sistema en el gobierno en exasperante, pero celebrarlo en un multicine...”. Después de tantas vicisitudes, parece claro quién ha ganado la batalla por los cines en Zagreb...<sup>325</sup>

Miro las fotos de la última edición en la *web* oficial del festival *Zagrebdox*, donde todo es nuevo y reluciente, cómodos sillones en enormes salas con sistemas de *Dolby Surround* y espacios estridentemente iluminados a la salida del multicine. Varios asistentes se agolpan en las escaleras mecánicas que desembocan en la entrada de los cines, donde apenas hay un solo banco para sentarse. Como apuntaba Budisavljević, no sé si entre tantas luces, anuncios, bebidas y palomitas, se puede hablar, pensar, reflexionar o vivir el cine de la misma manera.

---

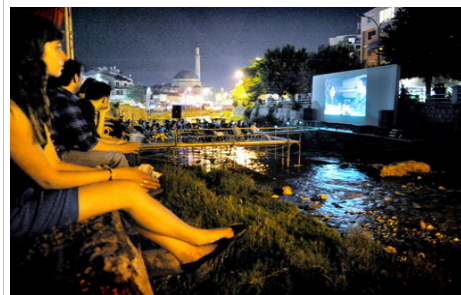
<sup>325</sup>En croata: Studentski Centar (en la calle Savska cesta, nº 25, Zagreb). El centro de estudiantes en una institución pública sin ánimo de lucro, sometida a la legislación pública y establecida en 1957 por el gobierno local, que posteriormente pasó a formar parte de la Universidad de Zagreb.  
Fuente: <<http://zagreb.openinstitutions.net/sczg/>> [última consulta: 2.8.2011].

### *Dokufest Kosovo. La encrucijada de los Balcanes*<sup>326</sup>

Queda una semana para mi viaje al festival *Dokufest*, y el *Tribunal Internacional de la Haya* confirma que la declaración unilateral de la independencia de Kosovo en 2008 no incumple el derecho penal internacional. Los telediarios hablan de ambiente de crispación en Serbia, y especialmente en el norte de Kosovo, donde habita una gran cantidad de población serbia. Prizren, la ciudad que acoge el festival, está en el sur, y es la segunda en población del territorio kosovar.

El 4 de agosto de 2010 el avión aterriza en el pequeño aeropuerto de Pristina. Lxs viajexs se agolpan para pasar el control de pasaporte, donde el policía de turno me pregunta en inglés el objeto de mi viaje. “Voy al festival de cine *Dokufest* de Prizren”, le respondo; frase que habrá oído decir decenas de veces esta semana, dado que el festival, famoso por su condición de punto de encuentro, tiene más de cien invitados cada año, que vienen de todas partes del mundo, y especialmente, de la antigua Yugoslavia.

En la hora y media (en realidad dos horas contando el atasco de entrada a Prizren) que lleva recorrer el pequeño país, apenas nos cruzamos con veinte automóviles, la mitad de ellos camiones militares. Muchos de los carteles bilingües de identificación de los pueblos tienen tachado el nombre en serbio. Viniendo del País Vasco siento una inquietante sensación de familiaridad. Al llegar a Prizren, descubro que es una ciudad bastante grande, aunque el festival, anunciado en los postes a los lados de la carretera, tiene lugar en el casco histórico, abarcando una pequeña área que será tomada durante toda la semana por organizadorxs, invitadx, y el público del festival.



*Kino në Lum*, en el río que cruza Prizren.  
Foto: Veton Nurkollari



*Kino në Kala* en la muralla situada a lo alto de la ciudad de Prizren.  
Foto: Strahl ([www.sehnsuchtsort.de/?p=3835](http://www.sehnsuchtsort.de/?p=3835)).



Participantes del *Balkan Documentary Center Workshop* en su primera edición de 2010.  
Foto: Aida Vallejo.

<sup>326</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo llevado a cabo en la novena edición del festival *Dokufest. International Documentary and Short Film Festival*, que se celebró entre el 31 de julio y el 7 de agosto de 2010 en Prizren (Kosovo) (asistencia como profesional acreditada, observadora y tutora del *Balkan Documentary Center Workshop*). Algunas partes de este texto aparecen también en mi reseña publicada en el nº41 de Blogs&Docs titulada “Dokufest Kosovo 2010”. Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=632>>.

Una vez en el centro de la ciudad, una voluntaria me acompaña por la calle empedrada que parte de la plaza central y termina en el edificio que acoge la sede del festival. Sin darme cuenta, el pantalón se me engancha con un alambre a un lado del camino. Al quitármelo veo que es alambre de espino, y que al otro lado hay una iglesia ortodoxa donde un cura ataviado con su sotana negra habla tranquilamente en el patio con un militar de uniforme, metralleta en mano. Recuerdo el comentario de Martichka Bozhilova en Tesalónica: “Dokufest es un gran sitio para entender los problemas de los Balcanes”.

Durante el festival, asisto a numerosas proyecciones y eventos paralelos, que tienen lugar en distintos espacios del casco viejo, todos ellos muy próximos entre sí; un hecho que facilita que lxs profesionales nos encontremos una y otra vez, no sólo en el cine, sino también en los bares y terrazas que hay entre ellos.

El festival aprovecha sus fechas de celebración en pleno verano para exhibir sus películas en cines al aire libre, creando dos espacios enormemente originales y que dan una marcada identidad al festival: la proyección sobre la muralla a lo alto de la ciudad (*Kino në kala/Cine en la muralla*); y el efímero cine montado para la ocasión en el cauce del río (*Kino në lum/Cine en el río*), cuya fotografía nocturna realizada por el propio Nurkollari, director del festival y fotógrafo profesional, aparece de forma recurrente en postales y publicidad del evento. Las proyecciones, acompañadas del murmullo de las terrazas abarrotadas y algún canto esporádico del muecín llamando a la oración, confieren un tono especial al evento, que convierte la mera exhibición de películas en una experiencia compartida cargada de fuerte significación.

Veton Nurkollari, director artístico del festival, me cuenta que durante el año no hay ningún cine abierto en la ciudad y que no sabe qué pasará con el *Kino Lumbardhi*, otro de los espacios de proyección que sólo se abre durante la celebración del festival. El cine, de propiedad pública, permanece abandonado durante el resto del año, lo que explica su estado, casi ruinoso. Tras la caída del sistema comunista y el desmembramiento de Yugoslavia, el sistema público es altamente inoperativo y no se sabe lo que ocurrirá con este cine, que probablemente será privatizado y vendido a alguna empresa que lo destinará a otros usos comerciales más lucrativos que la exhibición cinematográfica<sup>327</sup>, que se encuentra en un momento de declive comercial.

Me desplazo al *Kino Lumbardhi* para la proyección de la retrospectiva de Želimir Žilnik (invitado especial del festival, y uno de los directores de cine documental más importantes para la historia del cine en Yugoslavia) y corroboro lo que apuntaba Nurkollari. Al terminar la sesión, el destartado cine de propiedad pública e incierto futuro, muestra de nuevo la pintura desconchada y las sillas plegables de madera de la época yugoslava; ni siquiera los anticuados carteles de alguna película de los noventa han sido retirados. La imagen de la sala atrapada en el tiempo parece un homenaje a la retrospectiva. Al salir, vemos que ha caído la noche, y el exterior se llena

---

<sup>327</sup>Entrevista realizada por la autora a Veton Nurkollari (director artístico de *Dokufest Kosovo*) (Estambul, 25.6.2010; en inglés).

con el público de la nueva sesión, ésta al aire libre, y con mucho más ambiente. La blanca pared ovalada acoge la proyección, y la imagen vuelve a transportarnos en el tiempo y el espacio.

De camino al *Kino në Lum* (el mítico cine en el río que aparece en los carteles del festival), me encuentro a Necati Sönmez, codirector de *Documentarist*, que tras tener a Nurkollari como invitado en su festival, ahora es él el que asiste a Prizren, trayendo consigo un ciclo con algunas películas proyectadas unos meses antes en Estambul. Está sentado en una de las numerosas terrazas que rodean el río que cruza el centro histórico de la ciudad con Emel Çelebi, codirectora del *Festival Documentarist*, Doğa Kılçıoğlu, directora de *Married to the camera* (*Kamerayla İzdivaç*, 2010, TU), película de producción turca que opta al premio de la “*Balkan Documentary Competition*” y un colega turco que ha venido para grabar el capítulo de una serie televisiva de su país donde una chica es secuestrada por la mafia kosovar.

Doğa acaba de llegar del *Sarajevo Film Festival* y cuenta anécdotas sobre las mil estrategias de segregación del evento en función de los tipos de acreditación; al parecer, la suya le permitía acceder a la sala de descanso donde había una mesa con dulces, pero los trozos de tarta estaban reservados para quienes tuvieran una acreditación superior. *Dokufest* no hace tantas distinciones, y apenas dos o tres eventos limitan su acceso exclusivamente a profesionales. El resto de fiestas y charlas son de acceso libre, y personas de todos los sectores interaccionan libremente durante toda la semana.

“Me encanta Prizren”, apunta Necati, “Kosovo es el único país en el que he estado donde ser turco es algo bueno”. Las cervezas gratis de parte del camarero lo corroboran, y es que la ciudad cuenta con numerosxs habitantes de origen turco, muchxs de sus estudiantes se desplazan a Izmir en la costa turca del Egeo para realizar sus estudios universitarios, y la mayoría de la población puede defenderse en el idioma turco. Desde la propia terraza puede verse el *Kino në Lum*, montado en una estructura de andamio sobre el cauce del río. Entre su público, vemos dos militares extranjeros vestidos de uniforme, que alegres, miran la proyección. Nadie entre los asistentes parece inmutarse ante su presencia.

Tras la última sesión, público e invitadxs del festival van caminando junto al río hasta el “*Mullini*” un gran bar-sala de conciertos donde no cabe un alma. *Dokufest* incluye estos conciertos en la programación del festival, y como se puede apreciar por la larga cola de gente que espera ante la entrada, su poder de convocatoria es todo un éxito.

A la mañana siguiente, en el hamán (edificio histórico, que también parece abandonado, aunque con un proyecto de reconstrucción en el horizonte), comienza una nueva sesión de la primera edición del *Balkan Documentary Center Workshop*. La primera fase de este taller de coproducción internacional tuvo lugar en Sofía (Bulgaria) donde lxs participantes, provenientes de distintos países de los Balcanes (Turquía, Bulgaria, Macedonia, Bosnia-Herzegovina y Kosovo) desarrollaron su idea inicial para un proyecto documental. En esta segunda sesión,

presentarán sus proyectos en un *pitching* simulado ante un panel de profesionales que, aunque no van a invertir en las películas, sí que darán valiosos consejos a lxs documentalistas. Martichka Bozhilova, promotora de la iniciativa, ha conseguido con éxito establecer los primeros lazos del recién creado *Balkan Documentary Center* con el circuito de festivales, y el *workshop* se repetirá al año siguiente en la décima edición de *Dokufest*.

El festival va tocando a su fin, y no quiero irme sin ver una proyección en el *Kino në Kala* (*Cine en la muralla*), desde donde se puede ver todo Prizren. En lo alto de la ciudad, ya llena de luces, *Welcome Europa* (Ulmer, 2006, FR) se proyecta sobre la muralla que vigila los tejados del casco antiguo. En realidad la ciudad es más grande de lo que pensaba, pero la centralización de los espacios del festival en una pequeña área del casco viejo limita el movimiento de lxs asistentes a un pequeño círculo de reunión, donde día tras otro, no dejamos de encontrarnos.

El ineludible anuncio del *Ministerio de Cultura de Kosovo* (patrocinador del evento) aparece una vez más antes de la proyección. En la imagen, cientos de jóvenes, que cruzan la ciudad portando enormes globos amarillos, llegan a campo abierto. Una vez allí, unen sus globos, que resultan ser piezas de un puzzle gigante. La figura que forman no es otra cosa que el mapa de Kosovo. Pero el país de aire sube... se les escapa de las manos. Ellos y ellas, jóvenes, sonrientes, modernxs y guapxs tiran de las cuerdas de sus globos hacia abajo y ponen el mapa de su país sobre la tierra... y entonces, el eslogan final: “Kosovo. The Young Europeans”. Tras una recién legitimada independencia, el público no parece inmutarse ante tan evocativa celebración, que bien podía funcionar como un anuncio de teléfonos móviles. Hoy en día una empresa de publicidad puede venderte cualquier cosa, al parecer, hasta un país. Por lo que cuenta la gente en el “*Mullini*”, deseosa de hablar con extranjerxs, lxs jóvenes no están tan contentxs, ante un paro galopante y un deseo masivo de emigrar.

No puedo evitar pensar en la irónica mirada que marcó el surrealista y deconstructivo estilo propio del documental en la antigua Yugoslavia. Un estilo, que marcó las tendencias tanto en la escuela de documental de Sarajevo en las décadas de 1960 y 1970, así como en las producciones hechas desde Zagreb y Belgrado, dando lugar al movimiento denominado *Ola negra* iniciado por el filme de Žilnik con su polémico *Black Film* (*Crni Film*, 1971, YU). Como apuntaba Šešić en su revisión histórica de la producción documental en Bosnia<sup>328</sup>:

“An important film from that time, known for its powerful irony, is *Fasade/Facades* (1972), by Suad Mrkonjić. He portrayed Sarajevo on the eve of a huge Communist congress, with delegates from all over Yugoslavia coming to Sarajevo. Poverty, ruined houses and backyards full of junk were covered up with huge propaganda billboards. In his film,

---

<sup>328</sup>El interesante artículo “Yugoslavia (former)” escrito por Rada Šešić en la *Encyclopedia of the Documentary Film* editada por Aitken en 2005, aporta una revisión histórica de la evolución del cine documental en el territorio de la antigua Yugoslavia, desde los orígenes del cine hasta finales de la década de 1990.

Mrkonjć satirically showed the images of Sarajevo that the congress delegates were supposed to see from their cars, but he also peeked behind the boards, exposing the side that officials did not want to be seen. This film, completely free of the spoken word, but full of powerful images, was highly regarded and awarded at major European festivals” (Šešić, 2008).

Al parecer, a pesar de los nuevos medios y contextos sociopolíticos, la historia no deja de repetirse. Aunque esta vez, ante la ausencia de una infraestructura de producción cinematográfica, no hay un movimiento estético para representarla. Y antes de cada proyección, como un tantra, el público vuelve a oír el eslogan: “Kosovo. The Young Europeans”. El *making of* del anuncio hubiera sido un gran documental.

Los desafíos a los que se han enfrentado festivales como *Zagrebdox* o *Dokufest*, tanto para la gestión de sus espacios de proyección, como para posicionarse como referentes de regiones más amplias, nos plantean varios interrogantes sobre la importancia del espacio a la hora de abordar el estudio de los festivales cinematográficos. En primer lugar ¿Influye el espacio de visionado en los modos de recepción de los filmes?, ¿qué problemas de gestión implica el hecho de que los cines sean de propiedad pública o privada?, ¿cómo afecta la localización de los espacios de proyección y reunión para la operatividad del festival? Por otro lado ¿es más adecuado celebrar un festival en una gran ciudad o en una población más pequeña?, ¿y cómo afecta esto a su capacidad para importar recursos (especialmente público, prensa y profesionales del sector)? Y en último lugar, ¿cómo se posiciona cada festival en relación con su entorno nacional, estatal, regional, e internacional?, ¿qué papel tienen los institutos de promoción en este posicionamiento?, ¿y qué ventajas e inconvenientes ofrece a este respecto el lugar de celebración del evento?

La dimensión espacial de los festivales ha llamado la atención de la academia en relación con diversos aspectos, especialmente aquellos que se refieren a los estudios de audiencia y consumo cinematográfico (Harbord, 2002), los que los sitúan en el mercado de circulación global de bienes culturales (Stringer, 2001), así como las políticas espaciales concretas en el marco de los festivales (De Valck, 2007).

A continuación planteamos una revisión de las aproximaciones teóricas que han abordado el estudio de festivales desde esta perspectiva, para reflexionar sobre cómo los espacios han afectado tanto a la operatividad de los festivales, como a su posicionamiento internacional.

## GEOGRAFÍAS DE LA CULTURA

El estudio de la dimensión sociocultural de los espacios ha llamado la atención de diversxs autores, tanto desde el campo de la antropología urbana (Augé, 1993; Nora, 1985; Marcus, 1995; García Canclini, 2004), como de las teorías de la comunicación (Sassen, 2001; Castells, 2002).

Autoras como De Valck (2007) o Harbord (2002) van a seguir esta línea, incidiendo en la importancia del espacio como elemento fundamental en la articulación de los mecanismos de la industria cinematográfica. Como apunta Harbord:

“I want to argue that particular film cultures develop within specific institutional and social spaces, that the purported value of film, and our understanding of it as precisely a culture, derives in part from its place within spatial contexts, particular sites within cities and regions, related to other cultural practices, and connected to larger networks of circulation” (2002:40).

De Valck adopta una postura similar, ahondando en la importancia de estudiar la dimensión espacio-temporal de los festivales:

“In the case studies presented in *Film Festivals*, the spatial and temporal dimensions are further explored to assert how power relations on various scales are constituted (e.g., the hierarchy of festivals in the international circuit; geopolitical agendas on the national level; and local practices of segregation)” (2007:41).

Siguiendo esta propuesta, consideramos que, para entender las dinámicas globales de circulación cinematográfica a través de los festivales, es necesario atender a los distintos niveles que van desde la jerarquía de los festivales a nivel internacional, pasando por las agendas geo-políticas a nivel nacional, hasta las prácticas locales de segregación a nivel local (a través de acreditaciones o reuniones profesionales).

En primer lugar está la dimensión global. Aquí encontramos diversos textos que han defendido la necesidad de mirar a los festivales como integrantes de un circuito de distribución cinematográfica internacional donde existe una interacción e influencia mutua entre los eventos que componen la red (Stringer, 2001; Harbord, 2002:38-74; Elsaesser, 2005; De Valck, 2007).

Inspirándose en las teorías de la globalización expuestas por autorxs como Saskia Sassen, Hard & Negri o Manuel Castells, dichas propuestas utilizan los conceptos de *espacio de flujos* (*space of flows*) para situar los festivales dentro del flujo global de la comunicación, donde estos espacios actúan como nodos donde se traduce el conocimiento especializado de una élite cultural a las redes de comunicación global.

En el análisis de festivales, el artículo de Julian Stringer “Global Cities and the International Film Festival Economy” (2001) es un texto pionero en la conceptualización de los festivales en términos espaciales. Stringer vincula el funcionamiento de los festivales al desarrollo de la economía global,

recalcando la importancia del posicionamiento internacional de las ciudades que compiten en el mercado de turismo mundial. Para ello, los festivales articulan su dimensión local y global, por un lado diferenciándose como espacio cultural único, y por otro igualando sus dinámicas de funcionamiento a nivel internacional:

“Festivals are significant on regional, national, and pan-national levels; they bring visitors to cities, revenue to national film industries, and national film cultures into the world cinema system. And their importance has increased significantly over the past two decades. As theatrical markets for movies have shrunk around the world, festivals now constitute the sole formal exhibition site for many new titles” (2001:134).

En segundo lugar, encontramos varios textos que han abordado el estudio de festivales como espacios de mediación geopolítica. En esta línea, algunas investigaciones ponen en relación el espacio de celebración del festival (ya sea *Cannes*, *Venecia*, *Leipzig* o *Oagagoudou*), con su papel de intermediario en políticas interestatales. Entre los ejemplos más destacados está el estudio el conflicto de los Estados italiano y francés con la creación del festival de Venecia como instrumento de propaganda del fascismo y la consiguiente aparición del *Festival de Cannes* para contrarrestarlo; o la creación del *Festival de Berlín* tras la II Guerra Mundial como escaparate de la democracia alemana tras la derrota del fascismo (De Valck, 2007:45-82).

Desde la perspectiva organizacional, la localización geográfica es precisamente una de las estrategias que plantea Fischer como elemento para importar recursos que puede utilizar un festival, al posicionarse como referente para el cine de una región concreta: “The strategy of restricting from where certain resources originate may serve to elevate the film festival's stature as it grows to represent the ‘authority’ of that particular type of cinema in that geographic location.” (Fischer, 2009: 114).

Esta cuestión ha sido tratada en el estudio de las dinámicas internacionales de algunos festivales, como vemos en el artículo de Iordanova, dedicado al análisis de los conflictos surgidos entre los festivales de *Karlovy Vary* y *Golden Golem* de Praga, donde plantea sus estrategias de posicionamiento como referente de regiones más amplias que la estatal:

“Whith major studios’ interest in the Czech Republic and the greater region blossoming due to the number of large-scale runaway productions, Karlovy Vary came to function as a key meeting place for industry executives involved with the region. So even though no official market is now taking place, there are a number of business-related forums, panel discussions on law and taxation, on finance and marketing, all planned in tune with commercial demand”. (Iordanova, 2006a:35).

Por su parte, Jurado aborda la dimensión geográfica de los festivales cinematográficos que se celebran en España desde dos perspectivas. En primer lugar clasifica los festivales en función de su lugar de celebración, y en segundo lugar, analiza las estrategias de programación, en función del origen geográfico de las películas a concurso. En palabras de la autora: “El aspecto geográfico de los festivales de cine tiene que ser ordenado a dos niveles. Por un lado, la distribución espacial sobre el



territorio nacional de estos acontecimientos; y por otro, el área de competitividad del mismo, esto es, el radio geográfico de las películas participantes” (2003:68). En esta sección estudiaremos este primer aspecto, analizando la distribución geográfica de los festivales y su posicionamiento como referentes de regiones más amplias<sup>329</sup>.

En tercer lugar, encontramos varios textos que abordan la dimensión local del festival. En su modelo de análisis sistémico, Fischer también plantea cómo gestionar los festivales a través de la organización de los espacios de proyección (2009:96-97), tema que ya había captado la atención de autoras como Harbord o De Valck.

En el cuarto capítulo de *Film Cultures* Harbord analiza la importancia de los espacios en la aparición de diversas culturas de recepción y consumo cinematográfico (2002:39-58). La autora propone una comparativa teórica sobre las formas de cultura cinematográfica en torno a dos espacios de proyección: el *multiplex* comercial frente a los cines de arte y ensayo (*arthouse cinemas*), recalcando la importancia de los espacios de recepción para los estudios cinematográficos:

“The institutional context of viewing film becomes central to an understanding of how different film cultures operate. My interest in institutions is not their internal hierarchical structure of management, but their spatial location, their position within networks of exchange and the types of social practice that they facilitate” (Harbord, 2002:45).

Siguiendo esta línea, De Valck analiza los espacios de celebración del festival de Venecia como lugares con significación histórica (siguiendo la idea de *lieux de mémoire* de Nora (1985) y la conceptualización de los *lugares* -en contraposición a los *no-lugares* de Augé-). Partiendo de estos referentes teóricos, De Valck concibe el espacio como un elemento simbólico que modela la identidad del festival y nos remite a un pasado donde filmes, actores/actrices y directorxs vivieron sus momentos de gloria (2007:135-141).

Por otro lado, De Valck analiza las estrategias de segregación establecidas por el propio festival a través de acreditaciones y eventos privados:

“By looking closely, for example, at the accreditation system for press and media representatives in Venice, I discover how different types of reporters are segregated spatially. Only the top credentials provide access to all of the areas and première screenings, which gives these journalists a competitive advantage over lower-accredited colleagues: they can initiate buzz, get priority access and thus have more time to conduct interviews and write reports. It is particularly interesting to see who are granted high accreditation and what this implies for the nature of the process of value addition (De Valck, 2007:35).

A continuación reflexionaremos sobre las políticas espaciales de los distintos festivales centrándonos en su dimensión más organizacional. Para ello, analizaremos las estrategias locales, regionales y globales que los festivales de la muestra han utilizado para posicionarse en el circuito

---

<sup>329</sup>El análisis de la dimensión geográfica, no ya de los festivales e instituciones, sino de los filmes (según el país de rodaje y producción) y su programación (a través de las distintas secciones nacionales, regionales o internacionales de los festivales) será tratada en la siguiente sección, dedicada a la dimensión cultural de los festivales.

internacional. Así mismo, revisaremos los distintos conflictos surgidos en torno a la gestión de recursos espaciales (ya sea por la dependencia de espacios que son propiedad de instituciones ajenas al festival -tanto públicas como privadas- o por el reposicionamiento de las ciudades de la región en el panorama político y cultural internacional).

## DEL ESPACIO LOCAL AL CIRCUITO GLOBAL

Dados los procesos de rearticulación geopolítica que han tenido lugar en la mitad este del continente europeo desde 1989, la creación, funcionamiento e interacción de los festivales de la región se ha visto fuertemente condicionada por los procesos de construcción de nuevos estados, tanto de forma pacífica (Checoslovaquia) como a consecuencia de procesos bélicos (Yugoslavia), así como por el cambio de orientación en los ámbitos de influencia de la órbita soviética a Europa occidental en el proceso de incorporación de los países ex-comunistas a la Unión Europea (2004, 2007).

Así mismo, el cambio del sistema de planificación central hacia un modelo capitalista de libre mercado ha influido tanto en las formas de financiación de los eventos, como en su organización, específicamente en el marco de la privatización de espacios públicos (entre ellos salas de cine), la desaparición de salas cinematográficas por la compra de sus amplios espacios para nuevas empresas de mayor rentabilidad y la aparición de un nuevo modelo de consumo cinematográfico vinculado a la industria del ocio de los grandes centros comerciales.

Al analizar algunas de las dinámicas espaciales que afectan tanto a la operatividad de los festivales, como a su posicionamiento en el circuito internacional, observamos una serie de problemas comunes a los que han tenido que enfrentarse los festivales de documental en la mitad este del continente europeo en los últimos años.

A continuación identificaremos algunos elementos relacionados con la gestión de los espacios que nos van a permitir reflexionar sobre varias cuestiones relativas al funcionamiento de los festivales. En primer lugar, hablaremos de algunas estrategias de gestión del espacio local, donde el papel de los cines y lugares de proyección va a cobrar especial protagonismo. En segundo lugar, analizaremos las estrategias de segregación local que los festivales utilizan para gestionar las relaciones sociales que se establecen entre los participantes del evento. En tercer lugar, nos referiremos al espacio institucional, para saber dónde están las sedes y centros de decisión de los distintos eventos de la muestra. En cuarto lugar, veremos cómo se articula la relación de varios festivales que se celebran dentro del mismo marco nacional y/o estatal. Y en quinto y último lugar, estudiaremos el papel de los festivales como nodos de las redes globales de circulación cinematográfica.

## Espacio local: los cines

A la hora de analizar la forma de gestión de los espacios nos referiremos a dos de sus aspectos. Por un lado, hablaremos de su carácter más operativo de cara a la organización del festival, y por otro, reflexionaremos sobre la dimensión identitaria de los espacios de celebración (como lugares de significación histórica), partiendo del concepto *lieux de mémoire* acuñado por Nora.

La gestión de los espacios de proyección tiene una gran importancia para la identidad y operatividad de los festivales de cine documental de la muestra, dado que son recursos imprescindibles para el funcionamiento del festival. Como hemos visto, los festivales son en esencia exhibiciones, aunque algunos de ellos hayan ido incorporando otras agendas para su posicionamiento en el circuito internacional. Sin espacio de proyección no hay evento, y dado que los festivales duran apenas una semana, los cines no son propiedad de los festivales, sino que se utilizan infraestructuras previas existentes en la localidad de celebración.

En los festivales de la muestra hemos visto que el proceso de desaparición de cines tradicionales y de titularidad pública ha influido fuertemente en la operatividad de los festivales, e implica muchas veces enormes dificultades de gestión.

Veámos varios ejemplos de estos problemas en el estudio de caso dedicado al *Festival Zagrebdox*.

Por su parte, el *Festival de Jihlava*, ha debido afrontar problemas similares, dado que en 2009 se produjo el cierre de uno de sus cines: el *Cine Sokol*, que había sido vendido. Este hecho influyó en la gestión de otros de los espacios de proyección del festival, especialmente las del *Cine Dukla* (sala *Edison* y *Reform*) que se colapsaban ante la imposibilidad de ofrecer asientos para todo el público, obligando a numerosxs asistentes a quedarse fuera del cine y viendo cómo las escaleras laterales de la sala se llenaban de espectadorxs.

En cuanto a la propiedad de los espacios, en el caso del *Festival de Tesalónica*, la titularidad pública de los cines ofrece (de momento) un panorama estable para el festival. Tanto la sede principal del *Cine Olympion* (con dos salas: *Olympion* y *Pavlos Zannas*) situado en la plaza central de la ciudad, como los cines del *Museo de Cine* del puerto (con dos salas de proeycción: *Tonia Marketari* y *Maria Mercouri*) son espacios públicos con los que colabora el festival desde sus inicios. Así mismo, tanto la oficina de Tesalónica (la principal está en Atenas) como las salas de prensa, se encuentran en edificios contiguos, lo que facilita enormemente la operatividad del festival como espacio de encuentro. Además, frente al edificio del *Cine Olympion*, en la plaza principal de la ciudad, se encuentra el hotel que acoge a lxs invitadxs más importantes, donde además se celebran algunas actividades paralelas de la sección industrial del festival (como el *Doc Market* y los encuentros con cineastas y profesionales). El mercado se ha celebrado en diferentes espacios a lo largo de los años, pero siempre cerca de la *plaza de Aristóteles*, que funciona como epicentro del festival.

En el caso de *Dokufest Kosovo*, la titularidad pública de dos de los cines principales (la casa de cultura y el *Kino Lumbardhi*), así como el uso del cauce del río y la muralla como espacios de

proyección que se montan para la ocasión, genera varios problemas, dado que tras la caída del sistema comunista, la dependencia de un nuevo estado tras la guerra de Yugoslavia, el proceso de privatización y/o gestión de espacios públicos aún no está asentado, y el cine *Lumbardhi* está en estado ruinoso y se abre exclusivamente para la celebración del festival. El resto del año no hay ninguna sala de cine abierta en toda la ciudad de Prizren (la segunda más grande de Kosovo).

La celebración durante el verano, también permite convertir espacios abiertos en cines al aire libre a otros eventos como *Makedox*, que ha gestionado los espacios del casco viejo de Skopje, ofreciendo proyecciones al aire libre. Dicha opción ofrece una solución óptima a la gestión de espacios, dada su independencia de salas de cine u otros locales que acojan la proyección (ya sean públicos o privados). Como afirmaba la organización del festival *Dialektus* de Budapest en 2010:

“Due to our main sponsor’s financial difficulties, instead of our usual March date, Dialektus Festival will take place in June this year. We’ll do our best to turn this to our advantage, with open air screenings, musical entertainment, strawberries, raspberries and a beach atmosphere! We hope the fragrant summer will do justice to the films, so we suggest daytime chillouts indoors, followed by evening garden cinema sessions with spritzers and firebugs”<sup>330</sup>.

En lo que respecta a este festival, los problemas de financiación de *Dialektus* le han obligado a cambiar numerosas veces sus espacios de proyección. En 2010 se celebró en el centro *DocuArt* (su centro neurálgico), el *Cine Vörösmarty*, *Architects’ Court* (*Építészpince*), el cine del *Örökmozgó Film Museum*, así como el del *Czech Centrum*. En 2011 no se ha celebrado, aunque ha colaborado con el festival de cine etnográfico húngaro *Bokréta és biciklilánc*.

Por su parte, los dos festivales que se celebran en la ciudad de Estambul (*International 1001 Documentary Film Festival* y *Documentarist*) han establecido fuertes lazos de colaboración con las embajadas, que ocupan gran parte de la calle principal del distrito de *Beyoğlu*, centro cultural y social de la ciudad. *Documentarist* ofrece proyecciones en los cines del museo *Pera* y el museo *Akbank Sanat*, así como las embajadas de Grecia y Holanda, el instituto francés, etc... Este tipo de sedes asociadas a países concretos suelen cambiar a lo largo de los años, en función de los ciclos sobre cinematografías concretas incluidos en la programación del festival.

En cuanto a la gestión del alojamiento, se trata también de una cuestión primordial para la operatividad del festival, dada la necesidad de acoger una gran cantidad de público. Hay que tener en cuenta que, a diferencia de algunos festivales de ficción del panorama internacional, los festivales de documental de la muestra no han nacido de una política activa del gobierno para fomentar el turismo, por lo que no se celebran necesariamente en lugares con gran capacidad hotelera o de alojamiento.

Cabe destacar a este respecto la oferta de alojamiento alternativo de *Jihlava* y *Dokufest* para jóvenes y estudiantes, grupo que conforma gran parte de su público. *Jihlava* ofrece colegios mayores vacíos por el período vacacional, así como la opción de “acampar” en el gimnasio de las escuelas locales. Como apuntábamos en el segundo capítulo, donde analizábamos las prácticas de imitación

<sup>330</sup>Fuente: <<http://www.antropologi.info/blog/calendar/2010/06/16/dialektus-festival-european-documentary-and-anthropological-film-festival>>

de modelos de un festival a otro, el director artístico de *Dokufest* Veton Nurkollari se basó en el modelo de alojamiento de *Jihlava* para crear su *Dokucamp* (un espacio de acampada junto al río a las afueras de Prizren para los asistentes al festival<sup>331</sup>).

Por último, nos parece pertinente mencionar el festival de ficción de *Motovun*, que se celebra en Croacia, ya que es un evento pionero en la región, como referente para festivales creados en localidades pequeñas. Este festival, más centrado en el cine de ficción, comenzó a celebrarse en una localidad donde no había una infraestructura para alojar a los invitadxs, y, sin embargo, ha conseguido sobrevivir a las presiones para reubicarse en una nueva localidad, actuando como catalizador para la creación de una infraestructura hotelera en *Motovun*.

Por otro lado, cabe destacar que la cuestión de los espacios de celebración del festival no solo tiene un carácter organizacional, sino también dentitario. La articulación de las relaciones entre el evento y los lugares donde se celebra contribuye, por un lado, a la dimensión histórica que va acumulando el festival a medida que cumple años, y por otro, a la propia identidad del evento en relación con el tipo de cine que promueve.

Como apuntaba De Valck al hablar de *La Mostra de enecia* y su celebración en espacios de significación histórica como es el Lido (2007:138-141), los lugares de celebración de los festivales, según van acumulando ediciones, adquieren un papel de referentes para la historia del cine. A pesar de que la mayoría de los festivales analizados tienen poco recorrido histórico, por lo que no son portadores de esa significación histórica a la que aludía De Valck, sí que están dando los pasos para que en el futuro puedan convertirse en dichos referentes. De hecho Marek Hovorka, en la 13ª edición del *Jihlava IDFF* en 2009, presentaba la ceremonia de inauguración acompañado de la imagen proyectada del cine *Dukla* y reflexionaba sobre la trayectoria del festival. “Todo empezó aquí” apuntaba, contribuyendo a la construcción histórica del propio festival en relación con sus espacios.

Otro ejemplo lo encontramos en el festival de Široki Brijeg, en cuya web oficial se reflexiona sobre la importancia histórica de sus espacios, a través de las visicitudes de su sede principal:

“The first film projection in Široki Brijeg took place on April 24th 1931 in the Gymnasium facility. The documentary film «Spas male Zorice» (The Salvation of little Zorica<sup>332</sup>) was played. The film was issued by the Home of People's Health in Zagreb. The projection was followed by the lecture to the Gymnasium students. In 1948 the construction of Cultural Center was accomplished, and within this institution the cinema Napredak was opened. In 1963 the Cultural Center was handed over to the People's University, and Napredak cinema was renamed to Borak cinema. It had the capacity for 300 visitors, and it played between 100 and 110 films yearly. In 1990 the cinema was closed due to the decrepit condition of the cinema hall, and after the reconstruction it was reopened in August of 1999 with the projection of «Ronin». Most of the MFF program takes place in this cinema” ([www.mff.ba](http://www.mff.ba), 2011)<sup>333</sup>.

<sup>331</sup>Fuente: entrevista realizada por la autora a Veton Nurkollari (director artístico de *Dokufest Kosovo*) (Estambul, 25.6.2010; en inglés).

<sup>332</sup>Dirigida por Mladen Širola (CR, 1929).

<sup>333</sup>En <[http://www.mff.ba/mff\\_x\\_ogradu.asp](http://www.mff.ba/mff_x_ogradu.asp)> [última consulta: 30.9.2011].

A esta identidad histórica, debemos sumar la identidad de los espacios del festival en sí mismos, en relación con los valores que lo identifican; lo que Fischer denomina su “función identificable” (2009:114-118).

La creación de espacios de fuerte significación sirve para añadir valor al festival, que adquiere identidad a través de sus lugares de celebración. Es lo que ocurre con el cine en el río de *Dokufest* situado al aire libre y rodeado de terrazas, donde no sólo se ven películas, sino que se crea una atmósfera de comunidad; así como las proyecciones en las murallas sobre la ciudad, que acumulan valor histórico y recalcan la importancia del espacio<sup>334</sup>.

En el lado opuesto, vemos que el debate en torno al cambio de localización del festival *Zagrebdox* se refería precisamente a este choque de identidades, que confronta la identidad del festival con la de los espacios en los que tiene lugar. El debate surgido a causa de la celebración del festival *Zagrebdox* en los multicines de un centro comercial no tiene tanto que ver con una ruptura en la construcción histórica del festival (dado que, como veíamos en el estudio de caso, ya había cambiado sus sedes varias veces), sino con el conflicto de intereses entre el cine alternativo y el cine comercial. La controversia radicaba en la incompatibilidad de la idea que promueve la red de distribución alternativa de cine no comercial (vinculado a la cinefilia) con los espacios de proyección del multicine (donde el visionado es concebido como un acto de consumo vinculado al mercado del ocio). Como apuntaba Harbord: “Cinema, historically conceived of as a specific cultural practice, is reconfigured in the context of the multiplex as leisure, a more general and hybrid activity”. Según la autora, al contrario que el consumo de cine en centros comerciales, el valor experiencial de la asistencia a los cines de arte y ensayo está fuertemente vinculado al espacio:

“The context of exhibition is derived from the location, the building (which I address in more detail below) and the programming of arthouse cinema. Whilst there are no explicit criteria for arthouse exhibitions, the label of ‘independent’ invokes both political affinities (anti capitalist monopoly) and aesthetic traditions” (Harbord, 2002:43).

Aunque Harbord concibe el *multiplex* como espacio fuera de la ciudad, cabe destacar que en el caso de los países ex-comunistas, estos espacios han ocupado los propios centros neurálgicos de las capitales, aprovechando el vacío dejado por la caída del sistema económico previo. La disponibilidad de enormes espacios en los centros de las ciudades, que en la mayoría de casos provienen de privatizaciones, han permitido, por lo tanto, que se produzca este tipo de consumo en los centros históricos de las capitales, y no solo en las afueras.

Por otra parte, Harbord reincide en la importancia que se le da a esta dimensión experiencial del festival, y al estatus de conocimiento participativo (‘insider’ knowledge) relacionándola con el discurso periodístico generado en torno a ellos, que no se limita a la crítica cinematográfica, sino que habla también de espacios y eventos sociales:

“The accounts represent first-hand experience, instilling a type of authenticity to the event, a personalized diary of the experience rather than simply reviewing films. (...) Festivals invoke

---

<sup>334</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en el tercer capítulo, al analizar la dimensión ritual del festival.

the presence of experience, which is then mediated through journalism as a type of authenticity" (Harbord, 2002:68).

En este sentido, cabe mencionar la importancia del análisis de los textos e imágenes generados tanto por los festivales como por la crítica, para ver cómo representan la dimensión espacial del evento como reflejo de la experiencia en primera persona de sus participantes. Entre este tipo de prácticas, destaca el uso de la imagen nocturna del cine en el río de *Dokufest* en sus tarjetas y panfletos promocionales<sup>335</sup>.

En resumen, podemos apuntar que frente a la dicotomía organización vs identidad que han de abordar los festivales, vemos cómo en el marco de transición del este europeo, ésta ha supuesto grandes problemas, especialmente tras la privatización y venta de salas cinematográficas (proceso que aún no ha finalizado). En este marco, el uso de espacios públicos requiere procesos de negociación con autoridades políticas, cuyo papel, en muchas ocasiones obstaculizador, está contribuyendo a la transición de una cultura cinematográfica (de amplia tradición en los países ex-comunistas) al mero consumo de películas.

Para terminar, cabe añadir que, a pesar de los problemas de gestión de espacios a los que se han enfrentado la mayoría de festivales de la muestra (especialmente en relación con los lugares de proyección), éstos no parecen haber sido determinantes en su operatividad, y a pesar de los numerosos cambios, los festivales se han adaptado a nuevos espacios, manteniendo su lugar de celebración (no siempre en los mismos cines, pero sí en la misma localidad).

## Estrategias de segregación local

La estrategia de gestión de los espacios (o más bien del acceso de las personas a los diferentes espacios) articulada por los festivales de la muestra, se lleva a cabo básicamente a través de invitaciones y acreditaciones, así como a través de la asignación de los espacios de alojamiento para sus invitados.

Como vemos en muchas declaraciones de profesionales del circuito, este tipo de prácticas se vinculan al establecimiento de jerarquías y al elitismo, más propio de los festivales de ficción. Como apunta la sección "about festival" del *Mediterranean Festival of Documentary Films* de Široki Brijeg:

"The Festival is the initiator of the new relations within the world of culture, there is no elitism in it, no VIP boxes, no privileges. Within the last ten years we have succeeded to create an atmosphere in which no one feels alienated, inferior or less invited to be a part of the event" (www.mff.ba, 2011)<sup>336</sup>.

---

<sup>335</sup> A pesar de que el análisis de la recepción de los festivales en prensa y otros medios está fuera del alcance de esta investigación (tanto por una cuestión de capacitación lingüística, como por una limitación puramente cuantitativa respecto a la información a analizar), lo consideramos una posible línea de estudio de enorme interés que puede ampliarse en futuras investigaciones.

<sup>336</sup> "The Festival that Spurs the Cultural Tourism". En <[http://www.mff.ba/mff\\_x\\_ofestivalu.asp](http://www.mff.ba/mff_x_ofestivalu.asp)> [última consulta: 22.7.2011].

Este tipo de declaraciones sin duda se refieren a prácticas más extendidas en el circuito de festivales de ficción, que por diferentes motivos (entre ellos la presencia de celebridades y de representantes de empresas de producción y distribución), utilizan una amplia jerarquía de acreditaciones para condicionar las relaciones sociales que se establecen en el marco del festival (quién hace negocios con quién) o filtrar el acceso a información para representantes de la prensa (quién escribe sobre qué).

Como apunta Fischer refiriéndose a *Cannes* (ese festival, donde, en palabras de Turan, “necesitas acreditación para pedir acreditación”), las acreditaciones juegan con la dimensión social del evento, modelando los procesos de acumulación de valor (calificando el prestigio y el estatus, e impidiendo o permitiendo el acceso a determinadas actividades, ya sean proyecciones, galas o celebraciones):

“Beauchamp and Behar (1992) detail the “hierarchical order” of distributing access passes at Cannes, explaining that the “laminated badges of diverse colors” clearly identify the areas in which participants are allowed to engage in the film festival activities (p. 231). The strategy of enforcing this hierarchy enables Cannes to motivate those highly sought after resource providers to participate, by affording them special privileges, status and prestige, so that the “white pass is bestowed upon those exalted few who both review films for important publications and cover the social arm of the festival as well” (p. 232)” (en Fischer, 2009: 137).

Dado que los festivales de documental no cuentan con actores y actrices invitadxs, y lxs directorxs suelen ser mucho más asequibles, los conflictos relacionados con este tipo de prácticas de segregación no son tan acusados. En los eventos visitados y analizados hemos observado que las estrategias de segregación son mucho más laxas que las que se aplican en los festivales de ficción de mayor relevancia internacional. Sin embargo, cabe destacar que la presencia de profesionales de la industria es determinante para el control del acceso a determinadas actividades.

Entre los festivales de la muestra, *Jihlava IDFF* y *Krakow Film Festival* son los eventos que más controlan estas cuestiones. *Jihlava* diferencia entre la acreditación de prensa y la de la industria, con su propia guía en el “pack de bienvenida” que suele incluir una bolsa con el catálogo completo, el programa, publicidad de distintas instituciones, el catálogo del mercado, un “quién es quién” para posibilitar la interacción con el resto de invitadxs, un programa específico de la sección industrial con las actividades paralelas para profesionales, y, en ocasiones (aunque este suele reservarse a los *commissioning editors* y participantes en los foros de financiación), un catálogo de lxs asistentes al festival con la foto, el currículum e información de contacto de todxs los profesionales que buscan películas en las que invertir (ya sea coproduciendo, con acuerdos de pre-compra, o con ayudas de fundaciones). Las diversas y pautadas formas de control de esta información dejan claras, por un lado, las jerarquías del circuito, y por otro, el papel del festival como gestor del valor añadido de películas y documentalistas.

En cuanto a las jerarquías que se establecen entre visitantes del festival, cabe destacar que son lxs representantes de la industria (*commissioning editors*, agentes de ventas y representantes de



empresas de producción) quienes más “protección” reciben. El festival restringe así la posibilidad de contactar con ellos a personas muy concretas (que son, en la mayoría de los casos, documentalistas que participan en los foros de financiación, así como profesionales de su mismo rango).

Por otro lado, cabe añadir que la asignación de valor a las películas es gestionada por el festival no sólo a través de la entrega de premios, sino a través del control de acceso a las personas que toman las decisiones (como el jurado) o a las que financian las películas (como los *commissioning editors* de las televisiones, agentes de ventas y representantes de fundaciones)<sup>337</sup>.

## Espacio institucional. Las oficinas

Además de los espacios de celebración de los festivales y las diversas formas de gestionarlos durante el evento, hay que tener en cuenta la localización de sus sedes institucionales para entender sus dinámicas de funcionamiento.

En la región analizada vemos un predominio de la celebración de festivales de documental en las capitales de sus respectivos estados. Además, es interesante destacar que, a pesar de que los festivales se celebren en ciudades de menor tamaño, sus oficinas centrales suelen estar en la capital.

Hay que tener en cuenta que la localización de las oficinas en las capitales facilita la negociación con diversas instituciones, cuyas sedes suelen estar en los grandes centros económicos y políticos de cada país. La operatividad de los festivales se ve así facilitada a la hora de gestionar ayudas del gobierno o negociar con otras entidades de financiación y además, la cercanía de los centros culturales, escuelas de cine y círculos de poder (no sólo político, sino también cultural) permiten una colaboración continua que asegura la atracción de recursos para el festival.

Gracias a estas ventajas, entendemos que muchos de los festivales de la muestra se celebren en las capitales, como es el caso de Budapest, Belgrado, Ljubljana, Tirana, Nicosia, Skopje o Varsovia (aunque en el contexto polaco, es Cracovia la que acoge al festival de mayor relevancia). En dichos espacios la capacidad de atraer recursos (sobre todo público y financiación de patrocinadores públicos y privados, así como la disponibilidad de alojamiento) es mucho mayor, pero la capacidad de gestionar las relaciones sociales y los espacios del evento es mucho más limitada.

Entre los festivales que se celebran en ciudades y localidades menores, pero que mantienen sus oficinas centrales en las capitales de sus respectivos países encontramos el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* (cuya sede comparte piso en Praga con el *Institute of Documentary Film* y el mercado *East Silver*) o el *Thessaloniki Documentary Festival*, cuyas oficinas principales, desde las que se gestiona tanto el festival de ficción como el de documental de mayor relevancia en el Estado griego, están en Atenas.

Por otra parte, el lugar de celebración de algunos festivales también nos da las claves para identificar ciertas capitales culturales que (a pesar de no ser los centros políticos de sus respectivos

<sup>337</sup> Más adelante hablaremos de los procesos de asignación de valor simbólico tanto en su dimensión económica (sección 3.4, a partir de la pág.307), como en relación con el carácter simbólico de las prácticas rituales que se celebran en el contexto de los festivales (sección 3.6, a partir de la pág.356).

estados) actúan de nodos de la cultura donde se concentran los organismos y círculos de poder del sector de cada país.

Este es el caso de Estambul y Cracovia que, al contrario que lugares como Jihlava o Prizren, sí que funcionan como epicentros culturales durante todo el año. En el caso de Estambul, aunque no sea la capital política, puede considerarse la capital cultural del Estado turco, por lo que se entiende que sea en esta ciudad donde se celebren los festivales de documental del país. En este caso, dada la dimensión de la metrópolis, las características de importación de recursos de público, financiación, etc, se ven sometidas a las mismas condiciones que los casos mencionados anteriormente: saturación de actividades culturales, y dificultad para gestionar las relaciones sociales.

En el caso de Cracovia, su carácter de capital cultural se suma a la propia trayectoria del festival, que ha sido así mismo factor que ha contribuido a darle dicha identidad a la ciudad<sup>338</sup>. La sede principal del festival (organizado por la *Krakow Film Foundation*) está en la misma ciudad, aunque otras instituciones como el *Polish Film Institute*, la *Polish Filmmakers Association* o *Media Desk Poland* tienen sus oficinas en Varsovia.

Encontramos una excepción en el caso del festival *Dokufest*, donde el festival, que se celebra en la segunda ciudad del país Prizren, que tampoco puede considerarse como epicentro cultural durante el resto del año, tiene sus oficinas en la localidad, y no en la capital (Pristina).

A este respecto, cabe añadir que los centros de decisión de los festivales de la muestra (en términos de programación y gestión) están en casi todos los casos en la capital de sus respectivos países, y se llevan a cabo por profesionales residentes en dichas ciudades. En este sentido, entre los festivales de cine documental de la región, no hemos advertido dinámicas donde los centros de decisión se sitúen fuera de los límites de influencia de los estados de la región, excepto alguna excepción, como el pequeño festival de Belgrado *Magnificent 7* (que es más bien una muestra de las siete películas documentales de mayor repercusión en el circuito internacional en el año anterior) y cuyo único seleccionador es Tue Steen Müller (cuya continua movilidad, como ya hemos visto, no nos permite situarle exclusivamente en referencia a un sólo espacio cultural). Cabe añadir, que entre los festivales de la mitad este de Europa especializados en ficción encontramos más influencias, como el caso del *Sarajevo Film Festival* fuertemente vinculado al *Festival de Rotterdam*, donde Rada Šešić trabaja como programadora de la sección documental.

Estas cuestiones nos dan algunas claves para entender las dinámicas de colaboración y legitimación cultural respecto a eventos y profesionales del extranjero, así como las jerarquías de poder y las relaciones de dependencia que se establecen entre unos países y otros<sup>339</sup>.

<sup>338</sup>Ver "Film in Krakow and Krakow in Film" (paper presentado por Elżbieta Wiącek en la edición 2010 de la *European Network for Cinema and Media Studies*, Estambul, junio de 2010). Disponible online (para miembros de la asociación) en: <http://www.necs-initiative.org/index2.php?modul=pub&submodul=&subsubmodul=133&seite=1>

<sup>339</sup>En su estudio del festival de Ouagadougou como referencia para el "cine africano" Dayan reflexionaba sobre estas cuestiones, leyéndolas en clave de "colonialismo cultural": "The African festival of Ouagadougou does take place in Ouagadougou. But it is entirely coceived in Paris and Brussels. Then reels, journalists, and jury are delivered by jet" (Dayan, 2000:46).

## El marco estatal

En lo que respecta a las formas de interacción entre festivales que se celebran dentro del mismo marco estatal, consideramos que algunas cuestiones relativas a la localidad de celebración de los festivales son de vital importancia. Dichas cuestiones nos van a aportar diversas claves para entender las formas de interacción social que se crean en el marco del festival, los conflictos que surgen en torno a la importación de recursos, su papel de referente para la articulación del cine nacional, así como el papel de ciertas ciudades como referentes culturales de amplia trayectoria histórica.

El debate sobre la creación de festivales en grandes ciudades o en localidades pequeñas también ha girado en torno la cantidad de público potencial que la población local de unas y otras pueda aportar. La celebración de festivales en grandes ciudades (especialmente centros universitarios) permite asegurar gran cantidad de público, como en Zagreb; aunque también puede suponer un problema para el festival, dada la ingente oferta de actividades de ocio que suelen ofrecer las ciudades. Éste es el caso de Estambul, donde el público del festival *Documenarist* es bastante limitado, especialmente teniendo en cuenta la población total de la ciudad.

Por su parte, la celebración en pueblos o ciudades de menor importancia a nivel estatal implica la creación de un sentido de convivencia y comunidad fuera del espacio habitual (la capital) que rompe las normas habituales de relación y trabajo. Esto actúa en beneficio del festival y su capacidad de gestión de las relaciones sociales en su seno y además, permite trabajar con espacios de proyección y alojamiento más baratos dada la menor demanda y saturación de espacios que la que pueda darse en la capital. El lado positivo de los lugares pequeños es que funcionan como espacios de socialización, y el evento cobra protagonismo, por lo que se consigue mucha más participación. Éste es el caso de festivales que se celebran en localidades relativamente pequeñas (sobre todo en relación al tamaño de la capital de sus respectivos países) como pueden ser Jihlava o Košice. Incluso ciudades como Prizren o Tesalónica (que son las segundas ciudades de mayor población en el marco de sus respectivos estados) se benefician de este carácter más local, dado que no son el epicentro de la producción y gestión cultural, por lo que obligan a desplazarse a sus participantes.

La cuestión de la celebración de un festival en una capital o localidad de menor influencia en el marco de un determinado estado, suele surgir de la aparente incongruencia de trasladar (como es el caso de *Jihlava*) a numerosxs profesionales desde la capital, donde están los centros de trabajo de prensa, documentalistas, académicxs y, como es el caso, del propio festival, a otra localidad. Como apunta Iordanova, este conflicto ya se había producido con el principal festival de ficción en el marco de República Checa:

"Around 1978, calls were made to transfer the festival to Prague, as the Czech capital would offer a bigger audience. However, as profitability was not the key concern of the state socialist management of culture, it was acknowledged that Prague had already a myriad of cultural events; the festival stayed in Karlovy Vary" (Iordanova, 2006a:27).

En estos casos (y especialmente en el analizado por Iordanova) entran en juego los procesos de legitimación cultural enmarcados en conflictos por la atracción de recursos económicos (tanto de los festivales frente a las ayudas públicas como del sector hotelero de la capital). Éste fue el caso del Festival de Praga, apoyado por una serie de intereses económicos de la industria turística, que movilizó toda su capacidad de gestión de recursos (especialmente los que venían del extranjero) para ganarle la batalla a *Karlovy Vary* (que, sin embargo, venció la batalla en el campo de la legitimación cultural a través de la prensa, etc.).

A pesar de la reconocida proliferación de festivales de cine documental, lo eventos de la muestra no han entrado en conflictos similares hasta la fecha. Así, los festivales de Cracovia y Varsovia parecen tener bien delimitados su papel y ámbito de influencia, por lo que el funcionamiento de uno no incurre en la dificultad de acceso a recursos del otro). Como ya hemos apuntado en anteriores ocasiones, la cooperación está extendida como práctica habitual.

En el marco específico del estado, que es donde podría surgir la competitividad a causa de conflictos de importación de recursos (especialmente “cine nacional” y financiación), no se ha producido conflicto, porque, al tratarse de un proceso de creación de nuevos festivales, se ha creado un sólo evento de relevancia internacional especializado en documental en el marco de cada estado.

Allí donde hay más de un evento dedicado al cine documental, hasta la fecha la importación de recursos no ha supuesto un problema, ya sea porque se han posicionado en ámbitos de influencia diferentes (como en el mencionado caso racovia-Varsovia en Polonia, o los dos festivales que tienen lugar en Estambul: 001 y Documentarist) o porque los eventos se conciben como meros espacios de exhibición sin exigir premièeres, tasas de participación, o invitación de profesionales extranjeros (como los eventos que tienen lugar en Belgrado, o Nicosia y Lemesos en Chipre). Cabe apuntar, sin embargo, que en el caso de los eventos que tienen lugar en Estambul, la amplia capacidad del joven festival *Documentarist* de movilizar sus contactos con el extranjero está incurriendo en dinámicas competitivas con 1001, que intenta recobrar relevancia a nivel internacional.

En cuanto a Eslovenia y Rumanía, en ambos países hemos visto que se celebraban dos festivales de cine documental a nivel estatal, uno de los cuales ha incurrido en fallo operacional, dejando de celebrarse. Esto ha ocurrido con *Dokma* en Maribor (que, sin embargo, parece que va a volver a celebrarse dentro de poco y ha comenzado a colaborar con profesionales que se mueven en el circuito internacional, como Oliver ertić) o *Documfest* en Timișoara, que no ha vuelto a celebrarse desde 2009. En el caso de Croacia el *Zagrebdox* es sin duda el festival de referencia, aunque no hay que menospreciar la aparición de OKUArt (a pesar de ser apenas una exhibición local), ya que puede que en el futuro quizá tenga algún papel relevante. Especialmente, si la celebración de *Zagrebdox* en el centro comercial le hace perder identidad, y por lo tanto, legitimidad entre los profesionales locales, y estos deciden buscar otros espacios de difusión. El papel privilegiado de Rada Šešić, vinculada a OKUArt como fundadora y programadora (aunque también ha colaborado con *Zagrebdox*) sería además una ventaja indudable en caso de que se produjera dicho conflicto.

## Redes globales de circulación

En última instancia, cabe destacar el papel de los festivales como nodos de la red internacional de circulación cinematográfica, donde su localización espacial, y su ámbito de representación geopolítica cobran un especial protagonismo.

A pesar, como hemos visto hasta ahora, de la importancia de la localización física de los diversos festivales, su influencia en marcos más amplios puede ser entendida tanto en relación con las políticas de programación (cuestión que analizaremos en el siguiente capítulo) como con estrategias de atracción de profesionales del extranjero.

Al analizar las políticas de cooperación internacional entre festivales de diversas regiones y estados, destaca el papel de algunos centros de promoción de la cinematografía, que actúan como puente y enlace entre distintas áreas de influencia. A continuación reflexionaremos sobre cómo diversas instituciones se han erigido como representantes de entidades supranacionales, pasando a ejercer de mediadores en el circuito internacional de festivales.

Como ya hemos apuntado anteriormente, los centros de mayor influencia son el *Institute of Documentary Film*, la *European Documentary Network*, y el recién creado *Balkan Documentary Center*. La *EDN* y el *BDC* llevan inscrito en su propio nombre la identificación con regiones geográficas determinadas: Europa y los Balcanes, respectivamente. No es el caso del *IDF*, aunque su especialización en Europa Central y del Este sí queda reflejada en la denominación de sus principales actividades: el *Ex Oriente Film Workshop*, el *East European Forum*, el *East Silver Market*, así como la *East Silver Videolibrary*. Todos estos institutos de carácter supranacional han sido creados como iniciativas independientes (privadas) y no gubernamentales, al contrario que la mayoría de centros de promoción del cine nacional de los diversos estados de la región, gestionados y financiados por entidades gubernamentales.

**Tabla 3: Institutos de promoción de ámbito supraestatal**

siglas	INSTITUTO	Sede	Región que representa	Festivales con los que han colaborado	Año de creación
<b>EDN</b>	<b>European Documentary Network</b>	Copenhague (Dinamarca)	Toda Europa	<i>Thessaloniki Documentary Festival</i> <i>Jihlava Documentary Festival</i> <i>Zagrebdox</i> (+IDFA, DokLeipzig, Berlinale)	1996
<b>IDF</b>	<b>Institute of Documentary Film</b>	Praga (República Checa)	Europa Central y del Este	<i>Jihlava Documentary Festival</i> <i>Karlovy Vary Film Festival</i> <i>One World Film Festival</i>	2001
<b>BDC</b>	<b>Balkan Documentary Center</b>	Sofía (Bulgaria)	Los Balcanes	<i>Dokufest Kosovo</i> <i>Sarajevo Film Festival</i> <i>Documentarist</i>	2010

En lo que respecta a las estrategias desarrolladas por estos institutos para el desarrollo de redes globales de cooperación entre los festivales de la muestra, es interesante analizar la localización de cada uno de ellos y su relación con eventos que tienen lugar en otras regiones.

La *EDN*, con sede en Copenhague (Dinamarca) organiza actividades en colaboración con festivales de todo el continente europeo (*IDFA*, *Dok Leipzig*, *Berlinale*, ...) y ha tenido una especial presencia en Europa del este (*Thessaloniki Documentary Festival*, *Zagrebdox*, *Jihlava IDFF*, ...). Su colaboración en la región ha estado principalmente asociada a la organización de *workshops* y *pitchings* internacionales, con los que ha colaborado de diversas maneras. En una primera fase, la *EDN* ha trabajado como institución de forma directa en colaboración con los festivales, (co)organizando los talleres y foros de financiación. En una segunda fase, algunos miembros que han comenzado su trabajo en el marco de la *EDN* han pasado a trabajar de forma autónoma en el circuito internacional como consultores expertos en documental, tutores, moderadores, “head of studies”, etc...

Por su parte, el *IDF*, con sede en Praga, se ha erigido como representante de las cinematografías de Europa Central y del Este, aunque sus conexiones permanecen fuertemente vinculadas al marco de la República Checa, con el *festival de Jihlava* como principal institución con la que colaboran a través de la organización de foro de financiación internacional (y desde 2012 con el *One World Film Festival* de Praga). Respecto a su *workshop* de coproducción, hay que tener en cuenta que suele desarrollarse en tres o cuatro fines de semana de trabajo intensivo diseminados a lo largo del calendario anual, celebrándose cada uno de ellos un país de la región. Además, en el caso del *Ex Oriente Film Workshop*, cabe destacar que todos los años acepta algún proyecto de otras regiones no identificadas como “Europa Central y del Este”, como son algunos países de la antigua U.R.S.S. (Georgia, Azerbaijón, etc.), así como otros provenientes de Europa Nor-occidental, con la intención declarada de fomentar los lazos de cooperación con Europa occidental.

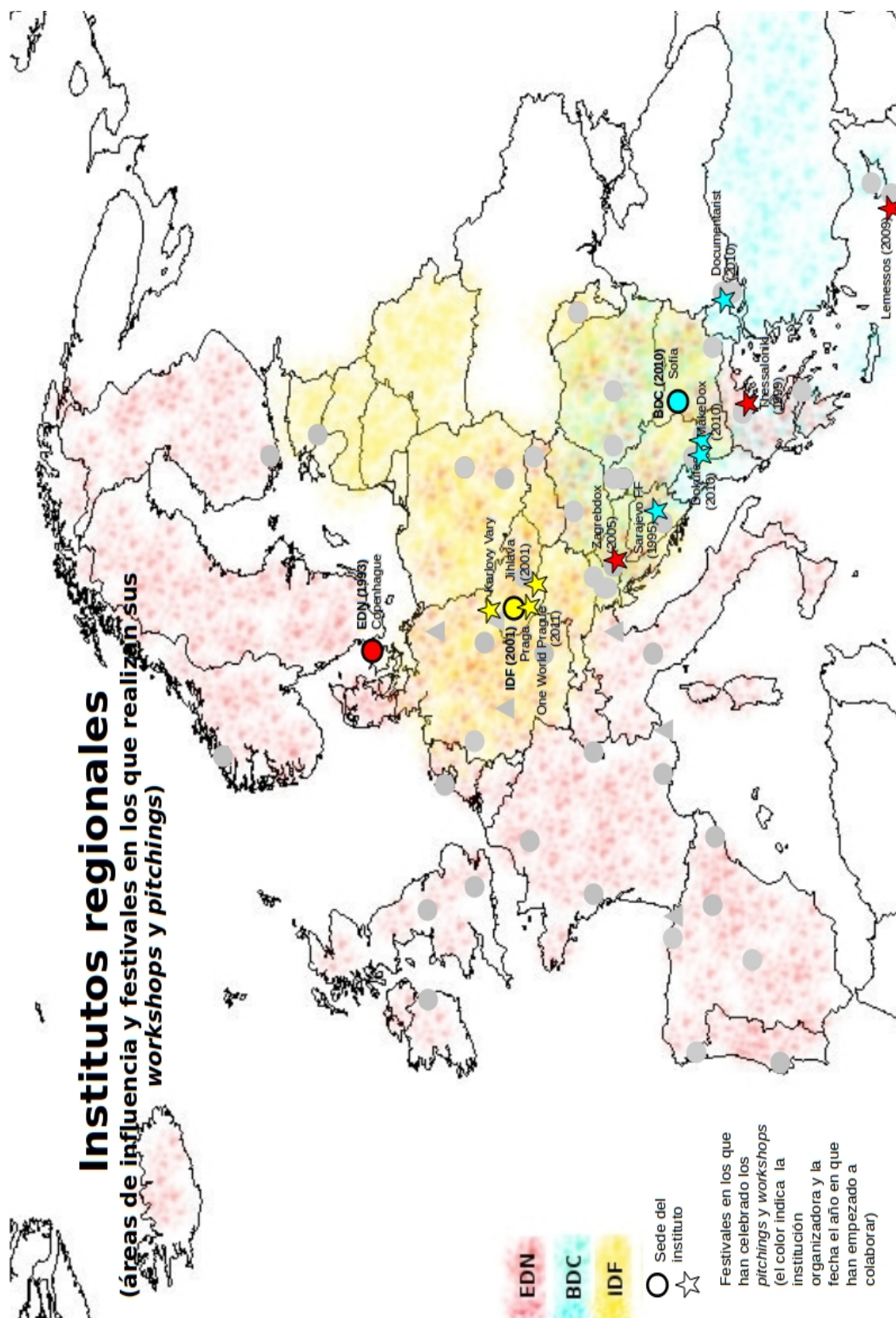
En cuanto al *Balkan Documentary Center*, su sede está en Sofía (capital de Bulgaria) y considera elegibles para sus actividades (principalmente el *workshop* internacional) proyectos provenientes de los siguientes países: Albania, Bosnia Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Grecia, Hungría, Kosovo, Macedonia, Moldavia, Montenegro, Rumanía, Serbia, Eslovenia, Turquía<sup>340</sup>. Además, dado que en el marco de Bulgaria el único festival de documental es una mera exhibición de la producción anual del país, el *BDC* ha decidido aliarse con el festival *Dokufest* que se celebra en Prizren (Kosovo) para celebrar la última sesión de su *workshop*. En el año 2011 también ha colaborado con *Makedox*, *Documentarist* y *Sarajevo Film Festival*.

Como vemos, el papel de dichos festivales en la internacionalización y posicionamiento de los festivales a nivel global ha tenido un papel fundamental para los desarrollos de la red, el modelado de estéticas que circulan por el circuito, así como su incorporación de actividades industriales<sup>341</sup>.

<sup>340</sup>Cabe destacar que algunxs de sus participantes residían en el extranjero, como es el caso de una joven turca que estudiaba en Brighton, así como otra chica originaria de Kosovo de una familia exiliada a Alemania (Shota Bukoshi), que en 2010 residía entre ambos países.

<sup>341</sup>Ahondaremos en estas cuestiones en las dos secciones siguientes, donde hablaremos de la dimensión cultural (pág.278 en adelante) y económica (pág.309 en adelante) de las actividades organizadas por estos institutos.

**Mapa 3: Institutos de promoción del cine (y sus áreas de influencia)**



## PRÁCTICAS ESPACIALES

Como apuntábamos al inicio de esta sección en el estudio de caso dedicado al festival *Zagrebdox*, si pensamos en la importancia de la elección de los espacios de celebración de un festival (ya sea un cine de arte y ensayo, un centro de estudiantes o los multicines de un centro comercial) o, por otro lado, si analizamos el papel que un determinado evento puede tener como punto de encuentro para los profesionales de una región (como veíamos con en el estudio de caso dedicado al Festival *Dokufest*, en la ciudad de Prizren al sur de Kosovo, donde se reúnen especialistas que trabajan en el marco de la de la antigua Yugoslavia), se hace patente la importancia que la dimensión espacial de los festivales tiene tanto para su operatividad, como para su éxito como atractor de recursos externos.

En primer lugar, hemos constatado la importancia del espacio físico de celebración del festival como un elemento que contribuye a su significación histórica y a la construcción social del festival como experiencia compartida. Como hemos visto, la gestión de espacios de celebración acarrea numerosas dificultades, especialmente en el marco de la transición de sistema económico que se ha producido (y aún se está produciendo) en la mayoría de países de la mitad este de Europa. En este sentido, los problemas en la gestión, así como la privatización de espacios públicos están llevando a los festivales a depender para su celebración de espacios privados. Estos espacios son en la mayoría de casos cines tradicionales (que dada la falta de beneficios, así como la presión inmobiliaria están viéndose obligados a cerrar), lo que deja a los multicines como últimos espacios de proyección, dotados de modernos avances técnicos, pero carentes de toda significación histórica o cultural. Consideramos, por lo tanto, que es la dimensión ritual del festival como experiencia colectiva de significación (y no sólo su concepción operacional como espacio de exhibición) la que provoca controversias en torno al uso de unos u otros espacios.

En segundo lugar, hemos visto cómo la decisión de celebrar los festivales en una localidad u otra influye en su capacidad de atracción de recursos. Mientras la celebración en capitales se considera una ventaja por la posibilidad de conseguir un amplio público, en ocasiones la oferta cultural ininterrumpida y la distribución espacial de los participantes en el evento juegan en contra del festival, y limitan su operatividad. Por este motivo, el uso de pueblos pequeños o ciudades con agendas culturales menos apretadas, así como el desplazamiento de profesionales al lugar y su consiguiente convivencia, puede servir para fomentar la interacción social, mientras las oficinas se mantienen cerca de los centros de decisión política y económica.

En tercer lugar, el uso de distintos tipos de acreditación puede entenderse como una estrategia del festival de gestionar las relaciones sociales (y económicas) que se establecen en su seno. Una práctica estrechamente relacionada con la agenda económica de los festivales analizados, dado que son aquellos que cuentan con representantes de la industria los que mayores estrategias de segregación utilizan.



En cuarto lugar, consideramos que la aparición de más de un festival en el marco de una ciudad o de un estado puede incurrir en dinámicas competitivas por la atracción de los mismos recursos (tanto filmes, como financiación y público). Para evitar estas dinámicas, muchos festivales (como los de Varsovia y Cracovia) han optado por delimitar sus ámbitos de influencia, con una programación y un público diferenciados.

En quinto y último lugar, es importante considerar la influencia que ciertos centros de promoción del cine documental tienen en las jerarquías establecidas en la red internacional de festivales. Estos centros, vinculados a ciertas áreas de influencia (ya sea Europa, Europa Central y del Este o los Balcanes), influyen en el posicionamiento de los festivales en la red, gracias a la celebración de *workshops* y *pitchings* internacionales, lo que se traduce en una mayor capacidad de los festivales para atraer recursos, y genera redes globales de circulación cultural en función de las regiones que representan y el ámbito de influencia de las instituciones con las que colaboran

.

### 3.3. DIMENSIÓN CULTURAL

#### *1001 y Documentarist. Fomentando la cultura documental*<sup>342</sup>

Es agosto de 2010 y me abro paso entre la muchedumbre que invade la calle *İstiklâl* del distrito de *Beyoğlu* en la orilla europea de Estambul. En una de las estrechas calles paralelas busco el número 6 de la calle *Gazeteci Erol Demek Sokak* que, en vez de un portal, resulta ser un bar, lleno de señores jugando la partida de la tarde. Pregunto por la dirección, y me señalan las escaleras del fondo. Al parecer el bar sí resulta ser un portal, y al subir al cuarto piso encuentro la oficina del festival de documental de mayor trayectoria en la ciudad de Estambul, que este año celebra su decimotercera edición. El local es además la sede de la *BSB (The Association of Documentary Filmmakers in Turkey/Belgesel Sinemacılar Birliği)*, que se encarga de la defensa de los derechos de las películas, y acoge un enorme archivo de documentales, acumulado tras varios años de celebración del evento.

Tras algún pequeño problema de comunicación (ni el inglés ni el francés parecen servir para hablar con las jóvenes que me dan la bienvenida), enseguida llega otra chica con la que puedo hablar en inglés. Me comenta que esa misma tarde comienzan el proceso de selección de las películas, que se realiza de forma asamblearia entre lxs miembros de la asociación. Así, cada año, numerosxs documentalistas de Turquía se desplazan a un pueblo de las afueras de la ciudad, donde conviven durante una semana de visionado intensivo y charlas interminables sobre cine documental.

Las películas candidatas a la selección llegan al festival a través del correo tras la apertura del plazo de envío de trabajos, y de entre los filmes recibidos, lxs miembros de la *BSB* escogen aquellos que conformarán la programación del festival, organizada de forma temática en torno a cuestiones que se repiten cada año como las migraciones, los derechos humanos o el medio



Mesa redonda "Documentary Filmmaking in the Balkans" organizada por el festival *Documentarist* en junio de 2010. Fotografía: Aida Vallejo.



Fotograma de la película *Once Upon a Time* (dir.: Eleni Varmazi).

<sup>342</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado en Estambul en junio y agosto de 2010, y en los datos obtenidos de las entrevistas realizadas a Can Candan (profesor de la *Universidad Boğaziçi* y miembro fundador de *DocIstanbul - Center of Documentary Studies*) (Estambul, 12.8.2011; en inglés); Elif Ergezen (miembro de la asociación *BSB* y del comité organizador del *International 1001 Documentary Film Festival*) (Estambul, 12.8.2011; en inglés y francés); y Necati Sönmez, codirector del *Festival Documentarist* (Estambul, 25.6.2010; en inglés). El estudio de caso también contiene información obtenida de los catálogos oficiales de los festivales *International 1001 Documentary Film Festival* y *Documentarist*, así como de las webs oficiales de las instituciones mencionadas.

ambiente. A pesar de no tener una sección específicamente “nacional” dedicada al documental turco, la presencia de películas de producción local en la programación del festival es muy amplia. Según leo en las condiciones de envío para la edición 2011, el festival no exige estrenos, una política principalmente ejercida por los festivales de mayor repercusión mundial. Dado que el *International 1001 Documentary Film Festival* tiene un carácter mas bien secundario en el circuito internacional de festivales, la exigencia de *premières* no es un requisito para su inclusión en la programación del evento.

La forma de elaborar su selección es precisamente una de las características que lo diferencian del recién creado festival *Documentarist*, que recurre a una política activa para diseñar su programación, viajando a otros festivales y demandando películas a sus autorxs. Necati Sönmez (codirector artístico de *Documentarist* -junto a Emel Çelebi-, miembro de *BSB* y colaborador durante años del *International 1001 Documentary Film Festival*) apunta que la política pasiva de recepción de envíos del *Festival 1001* condiciona la calidad de la programación de este festival, dado que, al tratarse de un evento de poca relevancia internacional, las mejores películas de la producción anual no son enviadas.

Como apunta Sönmez, éste fue uno de los motivos por el que crearon el nuevo festival *Documentarist*, que diseña su programación buscando películas activamente. Otro de los motivos relacionados con la escisión también tiene que ver con los procesos de selección. En una de sus ediciones, la asociación tuvo que enfrentarse al dilema sobre si proyectar o no una película referente al genocidio armenio (tabú en los medios de comunicación turcos) por miedo a represalias del gobierno. Finalmente, la decisión de no incluir la película en la selección del festival no fue unánime, y las disconformidades en torno a la autocensura contribuyeron a la creación del nuevo festival.

Reviso los catálogos de todas las ediciones del *International 1001 Documentary Film Festival* que me han proporcionado las trabajadoras de la *BSB* (*The Association of Documentary Filmmakers in Turkey/Belgesel Sinemacılar Birliği*) y los comparo con los del festival *Documentarist* para ver cómo clasifican sus secciones en función del origen de las películas. Al contrario que el *1001*, *Documentarist* sí que organiza parte de su programación según el país de producción, dedicando dos secciones al documental turco, una de ellas elaborada por la asociación turca de críticos de cine (*SIYAT*) y otra denominada “*turkish panorama*”.

Además, en su edición de 2010, el joven festival *Documentarist* ofrece un espacio de interacción y reflexión sobre el documental en los Balcanes, reuniendo a varixs profesionales que trabajan en los países colindantes del continente europeo.

Es viernes, 25 de junio de 2010, y en el centro de arte moderno *Akbank Sanat* se organiza la mesa redonda “*Documentary Filmmaking in the Balkans*”. En sus respectivas ponencias, lxs especialistas en cine documental presentan varios estudios de caso de proyectos realizados en la

región, y se habla de los diversos contextos de producción en cada estado. Entre lxs ponentes encontramos representantes de varios festivales de la mitad este del continente, como Dimitris Eipides, director artístico del *Thessaloniki Documentary Festival* (Grecia), Veton Nurkollari, director artístico de *DokuFest* (Kosovo) y Rada Šešić, programadora del *Sarajevo Film Festival* (Bosnia-Herzegovina), que presentan el perfil de cada uno de sus eventos, y recalcan su importancia como referentes para la región. También está allí Martichka Bozhilova, directora del recién inaugurado *Balkan Documentary Center* con sede en Sofía (Bulgaria), que apunta la necesidad de crear espacios de interacción entre profesionales de la región, así como programas educativos que se adapten a sus contextos. El *workshop* organizado por el propio *BDC* que dirige Bozhilova, que celebrará su segunda sesión dentro de dos meses durante el *Festival Dokufest* en Kosovo, pretende llenar ese vacío: “there are other educational programmes like this, but we want to adapt to the region”.

El concepto de *Los Balcanes* como punto de encuentro entre distintos universos culturales de la mitad este del continente es utilizado por el festival *Documentarist* de Estambul para poner en común prácticas profesionales de distintos contextos, y crear iniciativas de colaboración. Al parecer, el festival no es el único evento cultural que fomenta los lazos entre países de la región, cuya historia está marcada por la confrontación con el Imperio Otomano. En la entrada de la embajada griega (que acoge otra de las salas de proyección del festival y además hospeda gratuitamente a lxs invitadxs procedentes de Grecia) un recorte de prensa anuncia la reciente creación de un colegio en lengua griega en la ciudad.

Precisamente uno de los documentales producidos en Grecia que se proyectan en el *Festival Documentarist: Once Upon a Time...* (*Bir Varmış bir Yokmuş*, Eleni Varmazi, 2009, GR) muestra, a través de un recorrido evocativo, un colegio griego abandonado en esa misma calle de la ciudad de Estambul, donde los sonidos del pasado viajan como fantasmas por las clases en ruinas. El documental hace referencia a un hecho histórico que ha marcado profundamente la identidad nacional griega: el desplazamiento de enormes cantidades de personas expulsadas de lo que hoy es el Estado turco (movimiento que también se produjo en sentido contrario, con la salida de la población turca de los territorios que conforman el Estado griego). No en vano, gran parte de la población griega sigue denominando a Estambul “Constantinopla” (manteniendo su denominación en idioma griego “Κωνσταντινούπολη”) o simplemente “Η πόλη” (literalmente “la ciudad”), como apuntaba el título original de la película de ficción *Πολίτικη κουζίνα* (Tassos Boulmetis<sup>343</sup>, 2003, GR), cuya traducción literal sería “La cocina de la polis (o ciudad)” y que fue traducida como *A touch of Spice (Un toque de canela)*. Dicha película, que recibió numerosos premios en el *Festival Internacional de Tesalónica* y fue candidata a los *Oscars* dentro de la categoría de película de habla no inglesa en 2005, retrata la vida de una familia griega que se ve

---

<sup>343</sup>Τάσος Μπουλμέτης

expulsada de Estambul con el empeoramiento de las relaciones entre los estados de Turquía y Grecia en la década de 1960.

En cuanto a la dimensión internacional de los festivales de documental que se celebran en Estambul, tanto en *Documentarist* como en el *Festival 1001* vemos una presencia destacable de películas de producción griega. Recuerdo el foro de financiación que sólo cinco meses antes se celebraba en Tesalónica como actividad paralela organizada por el *Thessaloniki Documentary Festival* y la *EDN*, donde un proyecto turco sobre el contrabando de piezas históricas era celebrado por la representante de la televisión estatal griega *ERT*, que declaraba su interés en coproducir el proyecto: “en Grecia somos especialmente sensibles al expolio arqueológico. ¡Contad con nosotros!”<sup>344</sup>.

En lo que respecta a la asignación de galardones, ninguno de los dos festivales de Estambul ofrece premios para sus diversas secciones, a excepción de un simbólico “*premio del público*” introducido en la edición 2010 en el *Festival Documentarist*. La decisión de que ambos festivales no sean competitivos (y por lo tanto, no entreguen premios) influye en varias cuestiones que afectan a su capacidad para atraer recursos, como la creación de eventos noticiables (y en consecuencia, en su poder de convocatoria para atraer a la prensa), la política de invitación de profesionales (dado que no se forman jurados), así como la creación de valor añadido de las películas a través de la valoración de las obras.

Por otra parte, el *International 1001 Documentary Film Festival*, que nació como un foro de debate sobre la situación del documental en el Estado turco, ha contado desde sus inicios con la participación de académicxs y expertxs a través del congreso anual para profesionales incluido en la programación del evento, así como a través de sus actividades paralelas. Precisamente, en los últimos años el *Festival 1001* ha colaborado con el centro *DocIstanbul (Center for Documentary Studies/Belgesel Araştırmaları Merkezi)*, liderado por Can Candan desde la *Universidad Boğaziçi*. El centro especializado, creado para promover la cultura documental y vinculado a la universidad, además de colaborar con los festivales *1001* y *Documentarist* en conferencias, talleres y charlas, hace especial incapié en la crítica cinematográfica especializada en cine documental.

En esta línea, su iniciativa de publicar un suplemento especial en un periódico local durante el festival *1001* ha promovido la visibilidad de la práctica documental, e incrementado su presencia mediática. De esta manera, el apoyo de la crítica especializada ayuda a dar visibilidad al cine documental, y la presencia del festival es utilizada como catalizador para promover que la prensa se involucre.

---

<sup>344</sup>Otro festival de especial relevancia para el cine documental en Turquía es el *International Golden Saffron Documentary FF*. Precisamente, según la información publicada en su web oficial, el principal tema de la competición es el patrimonio cultural y su preservación. Por su parte, Atenas acoge también un festival sobre cine arqueológico: *AGON- International Meeting of Archaeological Film of the Mediterranean Area*.

### *Jihlava, cine nacional y crítica cinematográfica*<sup>345</sup>

Es jueves, 29 de octubre de 2009 y el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* celebra su segundo seminario dedicado a la crítica cinematográfica. No en vano, una de las tres trabajadoras fijas del festival durante todo el año es Andrea Slováková, editora y profesora en la *Universidad de Masaryk* en Brno (República Checa). Este año el festival aprovecha la traducción al checo del libro de Bill Nichols *Introduction to documentary* para invitar al académico de renombre mundial a que presida el jurado de la sección regional, y a que imparta una clase magistral en el seminario de crítica cinematográfica en el que también participan Will Tizard (corresponsal de *Variety*), Matthieu Darras (de la revista *Positif* y la iniciativa “*Nisimazine*”) y Truls Lie (editor jefe de la revista *DOX* publicada por la *EDN*).



Bill Nichols dando una clase magistral dentro del seminario sobre crítica cinematográfica celebrado en 2009. Foto (reencuadrada): Antonín Matějovský (Jihlava IDFF).



Fotograma de la película *Hranice* (dir.: Jaroslav Vojtek)

A diferencia de la pasada edición este año el seminario se imparte en inglés, y durante toda la mañana la sala *Edison* del *cine Dukla* se llena de jóvenes que desean dedicarse a la crítica cinematográfica. La clase magistral de Bill Nichols no es más que una introducción bastante simplificada de sus famosos “modos del cine documental”, mientras que el crítico de *Variety* da una espídica charla sobre el vertiginoso y precario mundo del crítico *freelance*, explicando el modelo de trabajo Estadounidense. En la tercera sesión del seminario, dos jóvenes franceses hablan de su iniciativa “*Nisimazine*” para la promoción de crítica cinematográfica en festivales. Distribuyen unos cuantos ejemplares de sus publicaciones entre lxs asistentes (que por supuesto desaparecen en las primeras filas) mientras hablan de las nuevas vías para la publicación *online*.

El papel del *Festival Internacional de Documental de Jihlava* tiene además especial importancia para las publicaciones sobre cine documental, ya que desde hace unos años edita la revista *Do*, donde académicxs locales y autores clásico comparten espacio en la única revista teórica dedicada en exclusiva al documental en el contexto checo. Sin embargo, la publicación va a sufrir los recortes económicos de 2009, y deja de editarse este año, quedando reducida a un pequeño anexo al final del catálogo oficial.

<sup>345</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 13ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, República Checa) (del 27 de octubre al 1 de noviembre de 2009, respectivamente) como profesional acreditada y la quinta edición del *Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival*, que tuvo lugar del 3 al 8 de marzo de 2009 en Budapest (asistencia como profesional acreditada).

Es sábado, 31 de octubre de 2009 y la 13ª edición del *Festival Internacional de Documental de Jihlava* toca a su fin. Se anuncian el palmarés, y al llegar el turno del premio al mejor documental regional, el máximo galardón de la sección *Between the Seas/Mezi mori* (una categoría bastante laxa que incluye películas procedentes de la región que va desde Europa Central hasta las antiguas repúblicas soviéticas) es otorgado a la película *The Border* (Hranica, 2009, SK). La presencia de cineastas provenientes de otros países en el festival ayuda a crear un ambiente festivo y cosmopolita, y en la ceremonia, además del checo, predomina el uso del inglés, utilizado por varios miembros del jurado y cineastas premiados para hacer sus declaraciones. Con el humor característico que marca el tono de las galas del festival, el director premiado en la sección regional: Jaroslav Vojtek (procedente de República Eslovaca) ironiza sobre el carácter internacional de su trabajo al hablar un idioma que todo el mundo puede entender, y no en inglés como el resto de cineastas de otros países.

Curiosamente, como bien se deduce de su título, su película es difícilmente asociable con una sola identidad nacional, ya que retrata el microcosmos de un pueblo dividido entre República Eslovaca y Ucrania, que ante la incorporación de Eslovaquia a la UE ve cómo su frontera se fortifica. Rodado a lo largo de varios años con los habitantes de ambos lados, que para más *inri* son de habla húngara, el filme refleja las grandes contradicciones políticas de Europa Central y del Este. Los fuertes lazos culturales entre República Checa y República Eslovaca (que hace menos de veinte años formaban parte del mismo estado) y la proximidad de los idiomas juega en favor de la película, que vista desde Jihlava, no parece tan “extranjera”.

El director Jaroslav Vojtek, que a los veinticinco años vio cómo Eslovaquia se convertía en un estado independiente de República Checa, pertenece a la generación que entiende bien el checo, lo que, según me comentan, se está perdiendo tras la división. La situación me recuerda una proyección vista hace siete meses en el *Festival Dialëktus* de Budapest. El cortometraje, había sido premiado en el concurso “What is an Open Society?” financiado por la *Open Society Fund*, en el marco del festival *Mediawave*, y ahora se mostraba en un ciclo que el *Festival Dialëktus* dedicaba a dicho evento. En el cortometraje, observamos a un chico conduciendo, que al pasar por una parada de autobús ve a unas jóvenes (que resultan ser checas), a las que invita a subir a su coche para evitarles el viaje en transporte público. Ellas no parecen entenderle, pero sí lo hace una viejecita, que se apresura a subir al coche guiñándole un ojo. El texto final aclara la moraleja: la nueva generación no entiende ambos idiomas, y la película se cierra con el eslogan propuesto por el concurso: “Are we an open society?”.

Si observamos las tendencias de programación en distintos eventos, vemos que este tipo de humor está fuertemente vinculado a las estéticas los filmes provenientes de los países del Este que han circulado por la red internacional de festivales en los últimos años. Al seguir el recorrido de estas películas, descubrimos el paso de muchas de ellas por *workshops* internacionales e



iniciativas de promoción vinculadas a los festivales. *The Border* no es una excepción. Busco en el archivo del *IDF* y, efectivamente, Jaroslav Vojtek participó en la promoción de su proyecto durante el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* en la iniciativa “*Docu Talents from the East 2005*”.

En una mirada retrospectiva sobre los proyectos que han participado en las actividades organizadas por el *IDF*, vemos que su papel condiciona fuertemente las formas de entender el documental en la región. Sus iniciativas actúan, en primer lugar, como filtros que seleccionan determinadas estéticas, y posteriormente, modelan los proyectos a través de las tutorías de guión y desarrollo de la idea, dirigidas por profesionales que, en la mayoría de los casos, trabajan o han trabajado para la *EDN* y proceden del Noroeste de Europa (como es el caso de Tue Steen Müller), hecho que a su vez facilita su acceso a espacios de distribución y festivales de Europa occidental.

Tras pasar por un proceso de producción donde los festivales son puntos de debate sobre el desarrollo del proyecto y espacios de financiación y promoción, muchas de estas películas colaborarán con las iniciativas del mercado *East Silver* (organizado por el *IDF*) aprovechando una serie de circuitos de circulación ya establecidos para, a través de su videoteca y sus ciclos especializados en documental de Europa Central y del Este (organizados en colaboración con diversos festivales internacionales), ampliar lo máximo posible la difusión del cine documental realizado en la región.

Como veíamos en las dinámicas culturales que se desarrollan en torno a los festivales *1001* y *Documentarist* de Estambul (en relación al cine nacional o a identidades asociadas a regiones más amplias como *Los Balcanes*) o a aquellas que se juegan en el marco del *Festival de Jihlava* (y su influencia en el modelado de estéticas vinculadas a *Europa Central y del este*), el papel de los festivales cobra especial protagonismo a la hora de entender la definición de los cines (trans)nacionales.

Dichas dinámicas nos plantean diversas cuestiones sobre el papel de los festivales en la creación de determinadas culturas documentales. En primer lugar, ¿cuál es el proceso de selección de películas?, ¿quienes intervienen en él?, ¿cómo se organizan las secciones del festival?, ¿qué relación tienen éstas con el país de producción de las películas y los discursos del cine nacional?, ¿qué países quedan incluidos en las secciones “regionales”? y ¿cómo entiende el festival la propia definición de documental? En segundo lugar, ¿qué influencia tienen las escuelas de cine en el modelado de los diversos movimientos estéticos que circulan por la red?, ¿qué papel tienen los académicos como seleccionadores y/o jurados?, ¿qué estéticas y temáticas promueven los *workshops* internacionales? Y por último, ¿cuál es el papel de la prensa en todo el proceso de creación de valor añadido de ciertas películas?, ¿cómo gestionan los festivales su presencia en los medios? y ¿cuál es su política para la promoción de la crítica especializada?

Las políticas de programación de los festivales especializados en cine documental, la crítica cinematográfica y las estéticas promovidas por ciertas escuelas de cine y workshops internacionales contribuyen a la creación de diversas culturas del documental que modelan, tanto las concepciones del cine nacional, como las tendencias estéticas que circulan por la red internacional de festivales. Partiendo de estas premisas, en los últimos años diversas investigaciones han abordado el estudio del papel que juegan los festivales tanto en la creación y modelado de la cultura documental, como en su articulación de estéticas y concepciones del cine (trans)nacional.

A continuación haremos una revisión de los textos que se han centrado en los análisis de programación y tratamiento mediático de los festivales, para reflexionar sobre su papel en la creación de determinadas culturas cinematográficas.

## CULTURAS CINEMATOGRAFICAS

El estudio del cine desde una perspectiva global, entendiéndolo como una suma de prácticas socioculturales insertas en procesos económicos más amplios, está extendiendo la investigación cinematográfica a nuevos campos que han resultado muy fructíferos en el caso del análisis de festivales. Partiendo de estas perspectivas, los festivales cobran un papel preeminente, dadas sus múltiples dimensiones (evidenciadas a través diversas agendas que entran en juego durante su celebración). El libro de Janet Harbord *Film Cultures* reafirma la importancia que las prácticas de exhibición y distribución tienen en la creación de culturas cinematográficas, analizando el papel de ciertas instituciones en su modelado, entre ellas los festivales cinematográficos, a los que dedica un capítulo completo (2002:59-75).

En este apartado proponemos una revisión de los diversos estudios que han analizado la dimensión cultural de los festivales en dos de sus aspectos. En primer lugar, explorando sus políticas de programación (en torno a los discursos de la cinefilia y la articulación del cine nacional y transnacional) y, en segundo lugar, abordando el tratamiento mediático del festival (tanto en relación con los medios generalistas, como con la prensa especializada).

A la hora de analizar las políticas de programación de los festivales, varios textos se han centrado en la cuestión de la cinefilia (De Valck, 2005, Porton, 2009, Czach, 2010). Muchos de estos estudios reflexionan sobre el debate en torno a la dicotomía arte vs mercado, y en ocasiones cine no comercial y/o europeo vs cine de Hollywood (Elsaesser, 2005).

En su artículo “Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam?: The Festival as a Multiplex of Cinephilia” (2005) De Valck perfilaba algunas de las cuestiones que ampliará posteriormente en el último capítulo de *Film Festivals. From European Geo-politics to Global Cinephilia* (2007). Situando el desarrollo de las estrategias de programación del festival en perspectiva histórica, la autora apunta un cambio en el circuito internacional de los festivales, hacia un modelo de festivales temáticos:

“The IFFR will be taken as a case study that reveals the rise of thematic festivals and thematic programming on the circuit. I relate the emergence of such festivals and programming to the historical events of the late 1960s, leftist demonstrations in the West, militant movements in Latin America and anticommunist sentiments in Central and Eastern Europe” (De Valck, 2007:165).

La autora plantea el debate de la cinefilia en torno a lo que denomina la “triple A”, “Arte, Avant-garde (vanguardia) y Autores”. Estas cuestiones, actúan como tropos recurrentes en los debates sobre el papel de los festivales como espacios para el descubrimiento de nuevos talentos, y de libertad creativa para la experimentación con el lenguaje cinematográfico. De esta manera, dichos debates dan cuenta de la confluencia de la investigación académica con la crítica cinematográfica, en el marco del análisis del espacio por excelencia para el desarrollo de la cinefilia: el festival de cine.

Por otro lado, encontramos una segunda línea de investigación que se centra en el estudio de las políticas de programación. Entre las propuestas que abordan la dimensión cultural de los festivales, uno de los campos que más ha centrado el interés en los últimos años ha sido el estudio de su papel para el cine nacional y transnacional.

Antes de profundizar en los estudios cinematográficos dedicados específicamente a esta cuestión, cabe apuntar que el enfoque aquí planteado toma como marco de referencia el libro *Comunidades Imaginadas* de Anderson (1983[1993]) y su propuesta de deconstruir las prácticas culturales que articulan la idea de nación. Mientras Anderson estudiaba el papel del censo, el mapa y el museo en la creación de una comunidad identitaria vinculada a la idea de nación en un contexto postcolonial, en este capítulo proponemos deconstruir las formas en que la programación de los festivales (a través de los procesos de selección y la categorización de sus secciones) articulan la idea de cine (trans)nacional en el contexto de la globalización.

Como apuntábamos en el capítulo anterior, el espacio tiene una repercusión fundamental en las formas de organización de un festival, pero también en sus políticas de programación. En muchos casos, la organización de las secciones sigue criterios territoriales y/o geopolíticos, lo que influye en las (re)definiciones del cine nacional, regional o internacional. Así, el país de origen (léase producción) de las películas seleccionadas, o sus estrategias de representación de determinadas regiones (ya sea Europa Central y del Este, los Balcanes, o cualquier otra identidad supranacional) cobran especial relevancia en el marco del festival, por erigirse como criterio de elegibilidad. Es por ello, que consideramos que el papel de los festivales es fundamental para entender la articulación de lo que se considera tanto “cine nacional”, como “cine transnacional” en el marco de las redes internacionales de circulación cultural.

En esta línea, se han escrito varios textos que ponen en relación las políticas de programación de los festivales con la representación de determinadas entidades geopolíticas. Estos estudios analizan el papel de los festivales en relación a identidades vinculadas al estado-nación, entidades supraestatales o las comunidades de la diáspora.

En el primer capítulo de *Film Festivals* (2007) De Valck analiza la evolución histórica de los festivales y su papel político, tomando como referencia la evolución del *Festival de Berlín* durante la Guerra Fría. La autora analiza el fenómeno global de festivales en un proceso de transformación histórica, donde estos eventos son creados como escaparates del cine nacional, convirtiéndose paulatinamente en nodos de la red de circulación global en el marco de las ciudades de la economía globalizada a las que aludía Stringer (2001). De esta manera, la autora enlaza la dimensión espacial con la dimensión política e histórica del evento (2007:45-82).

Entre los estudios dedicados al análisis de la relación entre la programación de los festivales y la construcción del “cine nacional” (según el origen de las películas programadas por los festivales) destaca el artículo “Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema” (Czach, 2004). La autora recalca en este texto la importancia de los festivales de cine en relación con la construcción del “canon” para delimitar qué queda incluido y excluido en el “cine canadiense”, caso especialmente interesante, al encontrarse en tensión dos comunidades lingüísticas, la angloparlante y la francófona:

“It is not coincidental that this rise of Canadian cinema in the last thirty years emerges with the founding of two of Canada's top film festivals – the Montreal World Film Festival in 1975 and the Toronto International Film festival in 1976. Both festivals have played a large role in promoting homegrown talent and have helped bring Anglo-Canadian and quebécois directors to a national and international audience. The rise of these two festivals might also be seen as emblematic of the “two-cinemas” tradition that persists in Canadian cinema, where Anglo-Canadian films are considered separately from Quebec productions. This two-cinemas tradition raises important issues about how one defines a national cinema, how different festivals such as Toronto and Montreal support or contest these traditions, and whether it is even legitimate to discuss *one* Canadian cinematic canon” (2004:80-81).

Además de estudiar cómo se articulan las distintas concepciones del cine nacional en el contexto canadiense, la autora aborda el papel de los festivales como traductores culturales, ejerciendo de espacios a través de los cuales el cine nacional se posiciona en el contexto internacional. Para ello, Czach reelabora el concepto de “capital cultural” propuesto por Bourdieu en términos de “capital crítico” para analizar cómo el cine nacional se transforma en “cine mundial” a través de las dinámicas generadas por los festivales:

“Drawing on Pierre Bourdieu's concept of cultural capital, I employ the term “critical capital” to refer to the value that a film accrues through its success in the festival circuit. Through approval of the tastemakers -festival programmers and critics- the film attains a level of distinction above its unselected peers. Films that gather a considerable amount of critical capital are more likely to find a place in the history of Canadian national cinema as part of the canon than those films that do not. In part, a film's critical capital depends on the status of the festivals in which it is screened, the critics who review it, and the responses it receives. For example, a screening at Cannes undoubtedly accrues more critical capital than a screening anywhere else. In addition, prestigious competitive festivals that bestow awards are

crucial to a film's critical capital even, and perhaps precisely, when it may not translate into box office gold. For example, while the awarding of a Palm d'Or in Cannes doesn't promise box office success, it does signal crucial critical capital that may aid a film's entry into the canon" (2004:82).

Precisamente las estrategias de programación de los festivales en función de las secciones en las que entran a competir las películas van a ser consideradas las vías para acceder a los circuitos culturales de distribución cinematográfica. Ésta interesante cuestión nos lleva a preguntarnos cómo el cine nacional se ve condicionado por los festivales (especialmente en el extranjero)<sup>346</sup>.

Diversos estudios posteriores van a adoptar esta misma perspectiva, como vemos en el texto de Mazdon, que analiza el *Festival de Cannes* como espacio de negociación del cine nacional francés, así como su papel para la industria global de circulación cinematográfica (2006).

En segundo lugar encontramos varios textos que analizan ciertos festivales como referentes de regiones supraestatales. Entre ellos, destacan los estudios de caso dedicados a los festivales con agendas geopolíticas analizados por Turan (2002). Entre ellos encontramos el análisis del Festival *FESPACO* de Oagagoudou como representante del cine africano (y el papel del colonialismo cultural a través de las instituciones francesas que controlan el festival) (2002:65-80) o La Habana en relación con el cine latinoamericano (2002:81-88). El tercer estudio de caso de Turan está dedicado a un festival de la mitad este del continente europeo: el *Sarajevo Film Festival*, donde analiza el papel del festival en relación con el cine de (la antigua) Yugoslavia (2002:89-108).

En el marco de la región analizada destaca también el artículo sobre la promoción del cine de los Balcanes en el *Thessaloniki International Film Festival*, donde Dimitris Kerkinos, programador del festival, analiza su proceso de internacionalización y su posicionamiento como referente para la región:

"In 1994, TIFF took another important step in shaping its identity. In a time of political and social flux, during which the Balkans were suffering the civil war in Yugoslavia and the economic crisis brought about by the collapse of the communist regimes, TIFF established the 'Balkan Survey' section, turning its gaze to the creativity of the Balkan countries. Its major aim was to present to the Festival's Greek and foreign audience with a review of the annual film production and the latest cinematic developments through a selection of the most important films to come out of the Balkan countries" (Kerkinos, 2009:170).

En esta misma línea, también encontramos estudios del papel de festivales como puentes o barreras culturales entre distintos espacios geopolíticos. El artículo de Nichols "Discovering Form, Inferring Meaning. New cinemas and the Film Festival Circuit" supone un primer intento de conceptualizar el papel de los festivales como espacios de descubrimiento de nuevas cinematografías

---

<sup>346</sup>Yingjin Zhang (1998) relacionaba esta cuestión con el auge del "documental etnográfico chino", apuntando que la mayor visibilidad de este género concreto en los festivales internacionales había llevado a identificarlo con el documental chino en su conjunto, y, por efecto de la retroalimentación, los propios documentalistas chinos estaban adquiriendo dicha estética para tener más posibilidades de éxito en el circuito internacional de festivales (en Stringer, 2001). Ahondaremos en esta cuestión en la revisión teórica del último capítulo (pág.372).

en otros ámbitos culturales (en este caso el anglosajón), leído en clave de acceso a otras culturas: “Films from nations not previously regarded as prominent film-producing countries receive praise for their ability to transcend local issues and provincial tastes while simultaneously providing a window onto a different culture” (1994b:16). De esta manera, el autor reflexiona sobre la atención mundial surgida en torno a cines como el iraní, y su lectura en el marco de los festivales concebidos como espacios de traducción cultural.

Posteriormente, De Valck ahondaría en estas cuestiones, enmarcándolas en un proceso histórico que llevó a una transformación estructural del circuito internacional. La autora apuntaba a los cambios surgidos tras Mayo del 68, que abrieron los festivales a nuevas cinematografías (trans)nacionales, adoptando un nuevo modelo de programación no controlado por los cauces diplomáticos de los estados:

“After the upheavals of 1968 and 1971, the festival programs were opened up to world cinema. Festival programmers started scouting for quality productions around the globe, looking for discoveries and new waves. They did not have to feel restricted by the borders that had previously been set by channels of diplomacy or nationalist biases and the festival programs became more diverse as a result. Although Third World filmmakers had participated in the Cannes Film Festival before (...) their chances for festival exposure increased significantly after 1972” (De Valck, 2007:94).

Desde la academia germana, este período sería abordado para analizar el papel de los festivales como mediadores entre el Oeste y el Este europeos en el marco de la Guerra Fría (Fehrenbach, 1995), cuestión que ha sido objeto de varias investigaciones llevadas a cabo en Alemania en los últimos años (Karl, 2007; Gallinari, 2007).

Por último, encontramos una línea de estudio que aborda los festivales especializados en cines de regiones o naciones concretas celebrados en el extranjero, normalmente dirigidos y/o organizados por comunidades de la diáspora<sup>347</sup>: “cine africano fuera de África” (Dovey, 2010), “cine asiático en San Francisco” (Guillén, 2010) o “cine Kurdo en Londres” (Gündoğdu, 2010). La mayoría de estos estudios han sido promovidos desde la *Universidad de St Andrews* (Escocia) por Dina Iordanova, y publicados en el monográfico que edita anualmente: el *Film Festival Yearbook*<sup>348</sup>.

Al margen del análisis de festivales en relación con la cinefilia y la creación de comunidades de identidad<sup>349</sup>, otros textos se centran más en el tratamiento mediático de estos eventos. A la hora de analizar la contribución de lxs periodistas a la cultura cinematográfica promovida por los festivales, cabe destacar el papel del tratamiento del festival en los medios, y especialmente en la prensa especializada. Varios textos han abordado esta cuestión desde distintas perspectivas.

<sup>347</sup>Tema al que se dedicó el segundo monográfico editado por la Universidad de St.Andrews *Film Festival Yearbook 2. Film Festivals and Imagined Communities* (Iordanova y Cheung, 2010).

<sup>348</sup>Dentro del proyecto de investigación *Dynamics of World Cinema*.

<sup>349</sup>En lo que respecta al estudio de los festivales temáticos vinculados a otro tipo de identidades, éstos han llamado la atención de investigadorxs interesadxs, sobre todo, en la identidad judía y de género (tanto femenino como LGTB-Lesbian Gay Transexual Bisexual), así como los festivales de derechos humanos. En la sección 3.5 reflexionaremos sobre estas cuestiones, analizando el papel de las comunidades en relación con la dimensión política de los festivales (a partir de la pág.342).

Harbord aborda la cuestión desde una perspectiva global, intentando responder a la pregunta de cómo teorizar el impacto de la conexión global de festivales en las distintas culturas cinematográficas. Aquí la autora recalca la importancia de los discursos que se generan en torno a los festivales:

“I want to suggest that the various discourses of the festival operate as open and closed vectors to the circulation of knowledge about film, and thus are productive of particular cultural values that secure routes of distribution and exhibition. In order to explore this, I return to journalism as both the representation (and interpretation) of festival activities, and in itself a significant mediation and production of the event” (Harbord, 2002:66).

Siguiendo esta misma línea, encontramos otros estudios significativos en este campo como el de Dayan (2000), que identifica los discursos que operan en torno a *Sundance*; el estudio de *la Mostra* como evento mediático que propone De Valck (2007:123-161); o el pormenorizado análisis que Jurado hace del tratamiento de prensa escrita y televisión del festival de Elche (2003:352-596).

A continuación reflexionaremos sobre las políticas culturales del circuito de festivales de cine documental en el este de Europa. Para ello, analizaremos sus estrategias de programación, el papel de los *workshops* internacionales, así como el papel de la crítica, reflexionando sobre su influencia en la creación de distintas culturas en torno al cine documental en la región.

## MODELANDO LA CULTURA DOCUMENTAL

Teniendo en cuenta la influencia que los festivales especializados han tenido para la práctica documental, tanto por sus políticas de programación, su cooperación con talleres de creación, como la gestión de su tratamiento mediático, a continuación estudiaremos algunas estrategias que los festivales de la muestra han adoptado para promover distintas concepciones del cine documental en entornos culturales concretos.

En primer lugar, reflexionaremos sobre el papel de los festivales en la articulación de la definición tanto del cine (trans)nacional, como de la propia práctica documental. En segundo lugar, analizaremos las estrategias de programación, haciendo especial incapié en las políticas de clasificación y selección de filmes en función de su origen, y esbozaremos algunas conclusiones en torno a la aparición recurrente de ciertas tendencias y concepciones de lo que es y lo que no es el cine documental para la gran pantalla. En tercer lugar, hablaremos del papel de los *workshops* en la promoción de ciertas estéticas y/o temáticas asociadas con regiones más amplias. Y en cuarto lugar, nos centraremos en las iniciativas dedicadas a fomentar la crítica cinematográfica en torno al cine documental surgidas en el marco de los festivales.

## Articulando la identidad

Como apuntábamos anteriormente, una de las tesis aquí defendidas propone que los festivales funcionan como espacios de (re)definición del cine documental gracias a su papel de mediadores entre el texto, el dispositivo espectral y la industria<sup>350</sup>. Esta cuestión afecta especialmente a lo que se ha denominado como *documental creativo* o *de autor*; una práctica que ha encontrado en los festivales el (casi único) espacio, no sólo para su exhibición, sino también para su producción.

Partiendo de estas premisas, hemos identificado tres dinámicas que confluyen en los festivales y que modelan la definición de la práctica documental: la articulación del cine (trans)nacional, su concepción como espacio de experimentación del lenguaje cinematográfico (vinculado a la cinefilia y el cine de autor) y su papel en el modelado de la agenda socio-política (históricamente asociada al cine documental por su carácter informativo). A continuación profundizaremos en las dos primeras dinámicas, analizando las estrategias de programación y los discursos articulados en torno a los festivales, para más adelante ahondar en la tercera cuestión, en la sección 3.5, dedicada al estudio de la dimensión política de los festivales.

Si analizamos el papel de las estrategias de programación de los festivales en relación con las políticas de construcción de la identidad (tanto nacional como transnacional -vinculada a conceptos geopolíticos más amplios como Europa Central y del Este o los Balcanes-), vemos que las formas de catalogación de los filmes dependen de varios factores, como las características de producción (personas y capitales que financian la película) o los propios contenidos de los filmes (asociados a diversos territorios y/o tropos identitarios).

Al analizar la influencia de la programación de los festivales en la articulación del concepto de cine nacional debemos tener en cuenta dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, cabe destacar que el criterio para la asignación del país de origen de la película no está claramente definido ni normalizado a nivel internacional. Por este motivo, en muchos casos se mezcla el país de producción con el país de rodaje y el dato que aparece en los catálogos de los festivales puede referirse a uno u otro (o a ambos a la vez), mezclando los elementos mencionados anteriormente que articulan la idea de cine nacional. En segundo lugar, las secciones nacionales suelen actuar como espacios protegidos, por lo que cuando las películas son consideradas de más calidad que la media, concursan en las secciones regionales e internacionales. La inclusión de una película en una u otra sección también se gestiona en función de las posibilidades de ganar premios, y puede ser alterada tanto por parte de lxs documentalistas (o en su caso, de sus productoras y distribuidoras), como por el propio festival (que coloca las películas en diferentes secciones, influyendo en las posibilidades de otorgar premios a ciertas películas más afines con su criterio fílmico).

Además, la competición “nacional” es sostenible sólo si existe una producción mínima anual, lo que explica la aparición de la mayoría de festivales a partir del año 2000, además de dar cuenta de los problemas que sufrieron los festivales más antiguos en el período posterior a 1989, como ocurrió

---

<sup>350</sup>Ver el contexto teórico dedicado al cine documental (a partir de la pág.36).



con el *Krakov Film Festival*, que pasó por diversas fases hasta que el concurso internacional y el nacional (que funcionaban como festivales separados) confluyeron en un solo evento:

“(...) due to the political and economic transformations which caused a drastic decline of film production, the Krakow festival went through a crisis, as a result of which the national competition ceased to be organized for a number of years. It was only in 1997 that it was restored and since then both festivals have been held jointly every year in late May and early June” (www.kff.com, 2010)<sup>351</sup>.

Oficialmente, el dato que se tiene en cuenta para asignar la nacionalidad del filme es el país de producción. Es decir, el lugar donde está inscrita la empresa productora. Esto implica que la identidad de lxs integrantes del equipo de realización, así como de lxs personajes y espacios representados en la película, o los referentes culturales y lingüísticos que aparecen en ella no son tan importantes a la hora de catalogar el film como otros factores más técnicos relativos a los flujos de capital invertidos.

En este sentido, cabe hacer un inciso sobre las formas de clasificación de las coproducciones. Dichas películas son precisamente las que han sido financiadas por empresas con sede social en diversos países, lo que no implica necesariamente que a nivel de representación exista una conjunción de diversas identidades culturales. De hecho, en el marco de la región analizada, vemos que gran parte de las películas de mayor éxito en el circuito internacional han recibido inversiones de televisiones y productoras de varios países (sobre todo Europa noroccidental), pero a nivel identitario han funcionado como representantes de la región. Cabe apuntar, sin embargo, que el hecho de invertir en las películas tiene un carácter de filtro en la selección de lo que será considerado cine de una determinada región y/o país, y además, las productoras influyen en el modelado de las películas, adaptándolas al mercado audiovisual internacional para que puedan ser entendidas en diversos universos culturales.

Por otro lado, es necesario apuntar que las condiciones impuestas por la *Unión Europea* para recibir la ayuda del programa *MEDIA*, exigen que un porcentaje de la programación esté formado por filmes producidos o coproducidos en un país de la UE, lo cual facilita a su vez que las películas realizadas en coproducción tengan más posibilidades de ser elegidas en festivales europeos. Esto es aplicable tanto para los festivales (de los cuales *Jihlava*, *Cracovia*, *Planet Doc Review*, *Tesalónica* y *Zagrebdox* han recibido la ayuda del programa *MEDIA*<sup>352</sup>), como para los mercados paralelos (todos ellos financiados por dicho programa).

Por su parte, la fundación *Visegrad*, que ha financiado numerosos festivales, *workshops* y eventos vinculados a ellos en la región, trabaja para establecer lazos entre Polonia, República Eslovaca, República Checa y Hungría, por lo que su financiación de estas actividades está condicionadas a la inclusión de películas, instituciones, profesionales y/o proyectos de estos territorios.

<sup>351</sup>Krakov Film Festival “About Festival” [en línea].

Disponible en: < [http://www.kff.com.pl/en/festival/about\\_festival](http://www.kff.com.pl/en/festival/about_festival) > [última consulta: 27-10-2010].

<sup>352</sup>Ver cuadro de financiación del programa *MEDIA* en los anexos.

Por último, como apuntábamos anteriormente, es necesario recalcar que no existe un criterio uniforme y normalizado en el circuito internacional de festivales para asignar una nacionalidad u otra a una película. Por este motivo, además de las características de producción apuntadas anteriormente, en algunos festivales los criterios que se aplican a la hora de clasificar las películas en la sección nacional no son tanto técnicos como identitarios. Esta cuestión es especialmente interesante, dado que es al analizar estos criterios, cuando advertimos las diferentes concepciones de la idea de identidad nacional en la región, dado que ésta no está necesariamente vinculada al estado-nación.

De esta manera, en los festivales de países como Kosovo o Grecia, las secciones nacionales se definen en función de comunidades lingüísticas, por lo que en *Dokufest Kosovo* el cine producido en Albania es considerado dentro de la sección nacional, y en el *Thessaloniki Documentary Festival* ocurre lo mismo con el cine producido en Chipre (desde el punto de vista de la población griega de la isla) o en países extranjeros (como EE.UU o Alemania) que retratan cuestiones sobre la identidad griega y/o están protagonizadas o realizadas por personas de origen griego. En algunos casos, incluso si no están habladas en griego pero retratan a protagonistas de origen griego (incluso si han nacido en el extranjero) también pueden ser incluidas en la sección nacional.

En segundo lugar, la clasificación de las películas en función de su dimensión creativa es mucho más laxa, y no hay criterios explícitos que permitan incluir o excluir una película de la programación de los festivales. En este sentido, a pesar de que la tendencia general suele dejar fuera de la programación películas que utilizan la estética reportajística asociada a la televisión, en los casos donde la temática de la película propone cuestiones vetadas en los medios de comunicación generalistas, estas películas suelen ser incluidas en la programación de muchos de los festivales de la muestra.

## Estrategias de programación

Si estudiamos las estrategias de programación de los festivales de la muestra en base al país de origen de las películas seleccionadas, tenemos que reflexionar sobre dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, los procesos políticos sucedidos tras 1989 están marcados por la creación de nuevos estados tras la desmembración de la República Federal de Yugoslavia después un sangriento proceso bélico, y la división de Checoslovaquia a través de un acuerdo político firmado de forma pacífica. En segundo lugar, la desaparición inicial de los mecanismos estatales de financiación de la cultura ha llevado a un primer período en el que la producción se redujo a un número ínfimo de películas al año en todos los países que habían pertenecido a la órbita soviética, seguido de un proceso de internacionalización de las producciones en busca de capital extranjero. En este último período, en muchos de los países de la región se ha recuperado el modelo de gestión pública de la cultura, con modelos híbridos que combinan la financiación gubernamental con la privada.

Estas dos cuestiones han hecho tambalearse los cimientos de la historiografía fílmica dedicada al cine nacional en varias regiones, ya que, en muchos casos, se ha producido una reescritura de la historia en clave nacional, con la aparición de monográficos que toman como referentes identitarios los nuevos estados (cine croata, cine eslovaco, etc...). Por otro lado, el nuevo contexto de producción ha hecho cuestionarse la validez del propio concepto de “cine nacional” a la hora de aplicarlo a películas coproducidas y distribuidas por empresas localizadas en distintos países, y rodadas en diversas regiones del globo.

En lo que respecta a los festivales, encontramos varias clasificaciones que articulan los modos de organizar la programación: una primera, que establece secciones dedicadas al cine de un país o región geopolítica determinados (por ejemplo cine polaco o cine de los Balcanes); una segunda, basada en la organización de secciones según criterios temáticos (donde predominan cuestiones como los derechos humanos, la ecología o las historias personales); una tercera, que tiene en cuenta la duración de las películas (cortometraje y largometraje); y una cuarta, que los clasifica en función de cuatro prácticas cinematográficas consideradas históricamente como los “géneros menores” en contraposición con los largometrajes de ficción: documental, animación, experimental y cortometraje. Cabe añadir, que la denominación “cortometraje” no sólo hace referencia a la duración de la película, sino que se utiliza para diferenciar los filmes de ficción de las otras tres categorías mencionadas, que también se caracterizaban por su duración inferior a una hora.

Esta última clasificación es la utilizada por los festivales más antiguos de la muestra, que en los últimos diez años han apostado por el cine documental (y especialmente, por el largometraje documental) en detrimento del resto de prácticas más minoritarias). Ejemplos de esta tendencia los vemos en *Dok Leipzig* o el *Krakow Film Festival*, y no tanto en el *Belgrade Documentary and Short Film Festival*, que sigue manteniendo el modelo anterior donde el documental no tiene un papel preeminente.

Al analizar los festivales de la muestra, vemos que las secciones se organizan en torno a la nacionalidad, la duración o la temática. En general, el modelo más extendido es el que combina las secciones clasificadas en función la nacionalidad de los filmes con la temática. En la mayoría de los casos, las secciones competitivas son las clasificadas por criterios geopolíticos, y las secciones temáticas son meramente informativas, sin que sus películas entren en competición.

En la tabla siguiente vemos cómo están organizadas las secciones y premios de los distintos festivales de la muestra en función de criterios de adscripción de los filmes a determinadas entidades geopolíticas (ya sea en relación con una nacionalidad concreta, o con conceptos que abarquen regiones más amplias), así como en función de temáticas concretas<sup>353</sup>, lo que nos permite identificar tendencias en su programación que articulan su identidad e intereses a largo plazo.

Los datos se refieren a los catálogos de los últimos diez años, por lo que, a pesar de que las secciones han ido cambiando, aquí ofrecemos una compilación que resume las regularidades de este período, así como algunos datos significativos que indican un cambio de tendencia.

---

<sup>353</sup> Analizaremos esta cuestión más adelante, en la sección 3.5, dedicada a la dimensión política de los festivales.

Tabla 4: Programación de los festivales por secciones

clave	FESTIVAL	Nacional	Regional	Internacional	Secciones	Premios
<b>1001</b>	<b>International 1001 Documentary film Festival</b>	No (pero presencia de las producciones turcas del año anterior)	No (pero mucha presencia de Grecia, Israel, países de los Balcanes...)	No (presencia de diversos países).	Temáticas, cambian cada año, pero temas similares (trabajo, guerra, migración, cultura, historias humanas, medio ambiente)	no
<b>BDOC</b>	<b>Beldocs. International Feature Documentary Film Festival</b>	En 2009 no. En 2011 en vez de regional, sección serbia.	“regional selection” (de Serbia, Macedonia, y rodadas en la región: Croacia, Bosnia-Herzegovina...) a unque sean de producción extranjera En 2009 y 2010 (la mayoría serbias).	Sí	Internacional Regional Retrospectiva Focus on (Latin America) o en otro festival (Leipzig).	sí
<b>BEL</b>	<b>Belgrade Documentary and Short Film Festival</b>	Sí (denominado “doméstica/do maći”) secciones: animación, documental, experimental, cortometraje	No	Sí. ecciones: animación, documental, experimental, cortometraje	Doméstica e internacional	Sí (nacional e internacional en las distintas secciones: documental, animac., etc.)
<b>BUDA</b>	<b>Dialéktus European Documentary and Anthropologica I Film Festival</b>	No (sólo en 2008 sección hungarian reality)	No	No (sólo competición e informativa, de otros fests en 2009).	Temáticas (human stories, deep descriptions)	Sí european documentary, european anthropology y european student film. Best Hungarian).
<b>IST</b>	<b>Documentarist</b>	Selección nacional (por SIYAD <sup>354</sup> ) y “turkish panorama”	No pero han hecho “balkan focus” en 2010 junto doc.polaco y de palestina-israel (finland en 2009), romania en 2011 y arab world, 2008 latinoamerica	Si (general)	Temáticas (derechos humanos, etc) y dos secciones dedicadas al documental turco.	No (sólo audience award desde 2011)
<b>JIHLA</b>	<b>Jihlava International Documentary Festival</b>	Czech joy	Between the seas (desde )2003 ya estaba).	Opus bonum 2009-cuba libre 2009-hungarian retro 2009-czech fascism	Nacional, regional, internacional.	Sí. Nacional, regional e internacional.

<sup>354</sup>Asociación de críticos de cine de Turquía.

clave	FESTIVAL	Nacional	Regional	Internacional	Secciones	Premios
KOSO	DOKUFEST. International Documentary and Short Film Festival	National 2008 2006 no.	Balkan (ex-yugoslavia, turquía, albania, bulgaria, rumania)..	International (short and feature) 2008focus on palestine	Nacional, regional, internacional. Temáticos. Corto-animación-documental.	Best national, best short, best balkan documentary, greendoc, human rights, newcomer, audience.
KRAK	Krakow Film Festival (Documentary, Animated and Short Fiction)	Si	No	Sí	Feature-length doc Innal competition national competition fipresci ficc	Feature-length doc Innal competition national competition fipresci ficc (todo 2008)
LEME	Lemesos International Documentary Film Festival	No	No	Sí	No hay secciones	No
LJUB	Ljubljana International Documentary Film Festival	No	No	No	Temáticas (human rights, intimate portraits...)	Amnistía Internacional
MAG7	Magnificent 7. European feature documentary film festival	No	No	Sí (sólo 7 películas traídas de IDFA)	No	No
MAKE	Makedox	No	No	Sí	International Newcomers Music Ecodocs Young Short	Best Innal Best 2 <sup>nd</sup> time Best youth 2011: best human rights best moral approach
MARI	DokMa. Documentaries in Maribor, international film festival	Sí	Sí (interregional)	Sí	Secciones nacionales, regionales, internacionales y temáticas (ecología)	Sí (interregional -cortos y largos), esloveno (corto y largo)
NICO	Nicosia International Documentary Film Festival "Views of the World"	No	No	No	(ninguna) solo 3 días pelis del año anterior (solo 10) en 2011 2 griegas	público
PLOV	Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Film	Si	No	No	Solo muestra de la producción nacional del año anterior	sí
SIBIU	Astra Film Festival	Si - Focus romania Base de datos online con docus rumanos	Europe	sí. innal	Europe made in romania good morning world international panorama	Grand prize (internacional), romanian documentary award, best doumentary from East

clave	FESTIVAL	Nacional	Regional	Internacional	Secciones	Premios
					(todas 2009)	Europe.
ŠIRO	Mediterranean Festival of Documentary Films	films of home authors (de bosnia-herzegovina) solo 2 en 2011	no	2001 official competition (2011-american documentary showcase)		2011 1 <sup>st</sup> prize documental 2 <sup>nd</sup> prize documental audience
THES	Images of the 21 <sup>st</sup> Century. Thessaloniki Documentary Festival	Sí (greek)	No	Sí	Temáticas	Best foreign (short and feature), best greek (short and feature), FIPRESCI, Human rights, wwf (ecología),
WAR	Planet Doc Review film festival	No (dedicadas a escuelas palantir y andrej wayda)	No	no-temáticas	Temáticas (political sciences, intimate stories, ecology, animation).	Mejor documental (corto y largo), ecology, Amnesty Innal (human rights), DocArt, animation (...)
ZAGR	Zagrebdox. International Documentary Film Festival	No (factumentari es 2011, 10,09, retrospectivas históricas).	Sí	sí	International competition Regional competition Happy dox controversial dox	Sí (regional, innal, young, music, audience, critics, amnesty)

### Cine (trans)nacional

Como veremos a continuación, los datos de la tabla nos permiten entender el papel de los distintos festivales en la jerarquía internacional como espacios de legitimación y (re)definición tanto de su cine nacional, como del de regiones más amplias.

En primer lugar, cabe apuntar que los festivales organizados por secciones temáticas y festivales organizados por secciones geopolíticas pueden tener programaciones muy similares, dado que la mayoría de festivales actúan como espacios de exhibición del cine realizado en sus respectivos estados, así como punto de encuentro de lxs profesionales que trabajan en ellos. Sin embargo, la categorización y entrega de premios en secciones concretas vinculadas a identidades nacionales tiene una repercusión directa en la articulación y (re)definición del cine nacional en diversos marcos culturales.

Vemos un ejemplo de estas dinámicas en el caso de los dos festivales que se celebran en la ciudad de Estambul. En el caso del *International 1001 Documentary Film Festival*, cuyas secciones se clasifican en función de diversas temáticas, a pesar no tiene una sección específica para el

documental turco tiene una amplia presencia del documental producido en el país, y de hecho es un evento organizado por lxs documentalistas, que además funciona como punto de encuentro y debate gracias al congreso anual que se celebra durante el evento. Por su parte, el otro festival de la metrópolis: *Documentarist* sí que ofrece dos secciones que especifican la identidad nacional de los filmes: la selección de la asociación turca de críticos (SIYAT), y otra sección denominada “turkish panorama”.

En lo que respecta a las secciones competitivas, destaca el hecho de que en la mayoría de los festivales de la muestra los premios están condicionados al origen de las películas y al metraje, tanto en festivales que organizan sus secciones en torno a criterios temáticos, como aquellos que lo hacen en torno a criterios geopolíticos. Así, en muchos de estos eventos se otorgan cuatro premios principales: cortometraje y largometraje nacionales, y cortometraje y largometraje internacionales. Este es el modelo que siguen festivales como *Krakow Film Festival*, *Belgrade Documentary and Short Film Festival* o *Thessaloniki Documentary Film Festival*.

En general, todos los festivales analizados ofrecen una amplia muestra de la producción nacional más relevante del año anterior, por lo que tienen un papel fundamental tanto para la difusión del cine local, como para la definición del cine nacional.

Precisamente el festival *Golden Rhyton* de Plovdiv (Bulgaria) es el que más cerca puede estar del concepto “nacional”, dado que está organizado por una institución del gobierno y sólo muestra filmes producidos en Bulgaria en el año anterior. Sin embargo, vemos que, en los últimos años, los premios al mejor documental búlgaro han sido otorgados a coproducciones internacionales como *Whose is this Song?* (*Чия е тази песен?*, Adela Peeva, 2003, BG, BE) o *The Mosquito Problem and other Stories* (Paounov, 2007, BG, GE), producido por *Agitprop*, empresa que precisamente ha dado origen al *Balkan Documentary Center* con sede en Sofía. Este centro ha creado así mismo un “sello nacional” denominado “Buldocs” para ciertas producciones realizadas en el marco de Bulgaria, y que la empresa avala con este “visto bueno” asignando valor añadido a las películas.

Por otro lado, hemos observado, que aquellos festivales vinculados a alguna empresa productora (como el *Zagrebdox*, organizado por *Factum*) en lugar de tener una sección nacional, tienen una dedicada a la producción de su empresa u otras afines. Éste es también el caso del *Planet Doc Review* de Varsovia (festival organizado por la empresa *Against gravity sp. z o.o.*) que programa secciones especiales con las producciones de la *Andrej Wayda Masterschool of Film Directing*, así como las de la productora *Palantir Film Production* (empresa vinculada a dicha escuela).

Hemos percibido, así mismo, una menor presencia del “cine nacional” en algunos festivales de la muestra, que precisamente están localizados en países con un bajo nivel de producción documental (y especialmente de documental creativo). Muchos de estos festivales actúan como “últimos sitios de paso de la red” de las películas que han tenido éxito en el circuito internacional, y por lo tanto actúan como espacios periféricos relegados a la mera exhibición. De esta manera, la programación en función del origen de las películas también nos sirve para comparar los distintos contextos de producción, y las jerarquías establecidas en el circuito.

Encontramos algunos ejemplos de este tipo de programación en varios festivales de la mitad este del continente europeo, cuyo extremo sería *Magnificent 7*, que es una mera muestra de siete películas extranjeras para el público de Belgrado elegidas por Tue Steen Müller. Encontramos ejemplos más híbridos en otros festivales de poca repercusión internacional (como *Dialëktus* de Budapest, *Nicosia* y *Lemesos* en Chipre o *Asterfest* en Macedonia), que en muchos casos se limitan a proyectar las películas que más éxito han tenido en el circuito internacional el año anterior, y no hacen especial incapié en el cine local, por lo que su función como atractores del cine nacional se ve muy condicionada.

En el resto de los casos, los festivales incluyen producciones de diversas partes del mundo, lo que les da esa dimensión “internacional” que casi todos ostentan en el nombre. Sin embargo, la forma de catalogar los filmes en distintas secciones es diferente en función del festival al que nos refiramos. Existen varios festivales que organizan secciones regionales con premios específicos, lo que implica una articulación de identidades geopolíticas supranacionales a través del festival.

Aquí entran en juego diversos conceptos asociados a identidades supranacionales, como Europa del este, Europa Central, Visegrád, Europa Central y del Este, los Balcanes, Europa, la Unión Europea, el Mediterráneo, países Bálticos, o los antiguos miembros de la U.R.S.S., así como los relativos a estados ya desaparecidos: Yugoslavia o Checoslovaquia. Por su parte, los nombres de regiones y/o provincias (Moravia, Bohemia, Vojvodina...), así como de ciudades concretas, también son utilizados por los agentes de la red como conceptos identitarios, y suelen aparecer en los créditos de producción, a través de televisiones provinciales o ayudas públicas.

Todas estas denominaciones son importantes para esta investigación, porque un porcentaje de la financiación de la mayoría de estos eventos y filmes está financiado por instituciones públicas y por ende, estatales y/o regionales. Así mismo, las definiciones territoriales son importantes a nivel cultural, ya que articulan las categorías establecidas por los propios festivales a la hora de elaborar sus programas con secciones nacionales/estatales, regionales, o internacionales. En este sentido, cada festival utiliza distintos conceptos integradores según la región, y también según las condiciones que la legislación del programa *MEDIA* y los Institutos del cine, ministerios, y ayudas gubernamentales establecen.

Por último, cabe destacar que los festivales surgidos tras la caída de la U.R.S.S. han creado espacios de definición de identidades supranacionales en un proceso de rearticulación de las jerarquías culturales establecidas entre los países de la región, donde algunos eventos se han erigido como filtros y representantes de cinematografías que van más allá de las fronteras de los estados donde se celebran, como ocurre en los festivales de República Checa o la antigua Yugoslavia.

A continuación revisaremos las formas en que los festivales gestionan su ámbito de influencia, especificando qué países consideran o no dentro de los límites de ciertos conceptos geopolíticos que dan nombre a dichas secciones.

Podemos decir que el festival que organiza la sección regional de mayor relevancia internacional es el *Jihlava International Documentary Film Festival*. Bajo la denominación “*Between*



*the Seas/Mezi moři*” el festival ofrece una sección regional con un premio propio, cuya delimitación, bastante abierta, incluiría las regiones pertenecientes a *Europa Central y del Este*. Para el festival, esta sección incluye películas producidas en Bulgaria, Rumanía, Polonia, Austria, República Checa, República Eslovaca, todos los países de la antigua Yugoslavia, Albania, Rusia, y regiones de la antigua U.R.S.S. Como Moldavia, Ucrania, los países bálticos e incluso Georgia y Azerbayán.

Otro festival con un perfil similar es el *Astra Film Festival* que, como apuntábamos anteriormente, coincide en fechas con el *Festival de Jihlava*. El *Astra Film Festival*, que se celebra en la ciudad rumana de Sibiu, ofrece una sección regional denominada “european”, por lo que incluye producciones provenientes de todo el continente, aunque en lo que respecta a los premios, además de ofrecer un premio a la sección regional europea, también incluye otro dedicado exclusivamente a Europa del Este “Award for Best Documentary Film From/on Eastern Europe”.

Por otra parte, no es casualidad que la mayoría de los festivales localizados en la antigua República Federal de Yugoslavia organicen secciones regionales. Al analizar la programación de dichos festivales observamos que utilizan diferentes etiquetas para referirse a las secciones regionales, donde incluyen las producciones procedentes de los antiguos integrantes de la república federal. *Beldocs* (Belgrado-Serbia) la denomina “regional”, *Dokma* (Maribor-Eslovenia) “interregional” y *Zagrebdox* (Zagreb-Croacia) “regional”. *Dokufest* (Prizren-Kosovo) amplía el concepto a “Balkan” con lo que incluye en la muestra películas procedentes de Turquía, Rumanía, Bulgaria, etc... Además, su vinculación con el *Balkan Documentary Center*, que en 2011 celebró por segunda vez su *workshop* internacional en el festival, está convirtiendo al *Festival Dokufest Kosovo* en un fuerte referente para la articulación del concepto “cine de los Balcanes”<sup>355</sup>. En el caso de *Beldocs*, cabe destacar que en 2011 ha eliminado la sección regional (donde incluía filmes rodados y producidos en la antigua Yugoslavia), sustituyéndola por la sección serbia. Así, todos los filmes producidos en la antigua Yugoslavia pasan a competir en la sección internacional.

El concepto “Yugoslavia” ha desaparecido de las denominaciones utilizadas por los festivales, pero sigue apareciendo en el país de producción de las retrospectivas. Además, cabe destacar que el concepto también se ha utilizado en algunas producciones más recientes para identificar el país de producción de películas realizadas tras la desaparición legal de la República Federal de Yugoslavia.

En general, los nombres de las secciones dan cuenta de la voluntad de muchos festivales de alejarse de identidades concretas utilizando conceptos más neutrales como “regional” especialmente utilizado en el marco de la antigua Yugoslavia, o “between de Seas” en el caso de *Jihlava* (concepto no asociado a ninguna entidad geopolítica concreta y que en este festival permite una visión amplia que abarca Europa Central y del Este, pero también antiguas repúblicas soviéticas. Otros conceptos más asociados a identidades concretas son las etiquetas “balcanes” y “Europa” utilizados por el festival *Dokufest* de Kosovo y el *BDC*, y *Astra Film Festival* de Rumanía respectivamente.

---

<sup>355</sup>En el mundo académico, Dina Iordanova ha escrito varios textos que articulan el concepto de cine de los Balcanes basándose en identidades territoriales, estéticas y temáticas (1996, 1998, 2001, 2006b y 2007c). Ver también Stoil (1982), Daković (2008) y Rohringer (2009).

En cuanto a las **secciones internacionales**, cabe destacar la enorme influencia de la programación de eventos como *IDFA* o *Leipzig* en la programación de los festivales de la muestra. Muchas de las películas que se incluyen en las secciones internacionales han tenido éxito previo en el marco de dichos festivales, y después utilizan la red de festivales de Europa del este para seguir circulando durante todo el año siguiente.

En este sentido, cabe destacar que el marco espacial que centra este estudio también está sufriendo un proceso de renegociación de espacios de influencia desde la desintegración de la U.R.S.S. en 1989. Lazos culturales establecidos durante la época soviética se han disuelto tras 1989, con un claro enfoque hacia las instituciones de Europa Occidental desde los países del Este (aunque no hay que olvidar que durante la Guerra Fría Alemania había sido un punto de referencia fundamental a través de festivales como *Leipzig* y *Oberhausen*, que con el proceso de incorporación a la UE no han hecho sino fortalecer lazos previos).

En cuanto a los festivales de la antigua órbita soviética, parecen haber perdido su influencia, aunque en los últimos años se están incorporando al circuito europeo (en los últimos dos años Tue Steen Müller ha colaborado con el festival *Message to Man* de San Petersburgo como jurado, aunque, según comentan algunxs profesionales del circuito de festivales, el festival está perdiendo relevancia), así como los países Bálticos (fue a través de ellos que Müller estableció contacto con los países de Europa del este, y en los últimos años han sido visitados por profesionales del *IDF* de Praga).

Cabe mencionar que algunas prácticas concretas vinculadas a la obtención de subvenciones trabajan en favor de recuperar este tipo de lazos culturales. En primer lugar, a través de fundaciones como *Jan Vrijman*, a la que pueden acceder exclusivamente producciones de países “del tercer mundo” lo que implica que aquellos profesionales de países miembros de la UE no son elegibles. Sin embargo, documentalistas provenientes de países no miembros como Turquía o Kosovo sí que pueden, lo que, como veíamos en la presentación de esta ayuda por Rada Šešić en el *Balkan Panel* celebrado en *Documentarist 2010*, puede contribuir a estrechar lazos de colaboración, en el marco de la conceptualización de identidades regionales como “los Balcanes”.

### La estética del documental creativo

En segundo lugar, vemos que además de contribuir a la construcción del cine (trans)nacional, los festivales modelan la cultura documental, a través de la (re)definición de esta práctica en su aspecto más estético, primando una serie de concepciones de esta práctica vinculadas a la experimentación del lenguaje cinematográfico, la cinefilia y el cine de autor.

Las cuestiones planteadas hasta ahora respecto a las estéticas y temáticas que promueven los festivales, y su relación con la articulación del cine nacional, nos permiten, reflexionar sobre el papel que cada festival tiene en la definición de documental en su entorno concreto.

Sin embargo, en la mayoría de los festivales de la muestra vemos una apuesta clara por una concepción del documental como espacio creativo y de experimentación del lenguaje cinematográfico, especialmente con el aumento de la producción de largometrajes documentales en

los últimos años, que se deslindan de la estructura productiva y estética serial asociada a la televisión.

En esta línea, la decisión del Festival de *Cracovia* de posicionarse como referente para el cine documental, destacando su papel por encima del cortometraje y la animación, da cuenta de la aparición en los últimos años de una amplia producción de largometrajes documentales, hecho que ha condicionado su programación, ofreciendo una sección especializada para esta práctica:

“Since 1999, however, the event has differed from the former short film festivals. First of all, as the documentaries produced by television channels are longer, the maximum statutory footage of films screened in competition runs was extended from 30 to 60 minutes. In consequence, the festival was renamed the International and National Documentary and Short Film Festival. The new name legitimizes not only the ever stronger position of the documentary among non-feature film genres but also the tendency to favour documentary films in the competition, which has been noticeable at the Krakow festival since the very beginning. It might be interesting to know that non-documentary films won only a few times in the thirty six international competitions, and just once in the thirty two national festivals (in the latter case it was Julian Antonisz's animation "Ostry film zaangażowany" in 1980).”

Esta cuestión confirma los cambios que la propia concepción del cine documental ha sufrido en los últimos años, hecho corroborado por la aparición de numerosos festivales especializados. Además hemos visto un cambio en las estrategias de programación y visibilidad en algunos festivales que seguían el viejo modelo que contraponía festivales de ficción (*Cannes*, *Venecia*, *Berlín*) a aquellos dedicados a los géneros “menores” (cortometraje, animación, documental) etiquetados, como afirmaba la cita anterior como “non-feature”. Este es el caso de *DokLeipzig* o *Cracovia*<sup>356</sup>, que incluso han cambiado su nombre para afirmar su apuesta por el documental, mientras otros eventos como *Belgrado* han mantenido su concepción original, sin volcarse en el documental, por lo que, su papel en la articulación de su definición es menor. Por su parte, la apuesta de *Leipzig* y *Cracovia* ha aumentando la visibilidad del documental, y contribuido a su redefinición, a través de su posicionamiento y sus estrategias de programación y entrega de premios:

“In 2007 Krakow Film Festival has announced a new competitive section presenting feature – length documentaries. The idea of this section came out of the changes in the world documentary industry and increased interest in feature – length documentaries which was observed in previous years. The audience of Krakow Film Festival have always favoured off-competition screenings presenting those documentaries. That's why the organizers of the Festival did not hesitate to bring to life new section. Ten films, selected from amongst 200, competed for the Golden Horn during the 47th KFF. The Grand Prix has been presented to Jeroen Berkvens from Netherlands for his film „Jimmy Rosenberg – the Father, the Son and the Talent” ([www.kff.com.pl](http://www.kff.com.pl), 2010).<sup>357</sup>

<sup>356</sup> A pesar de la cita oficial de la web del festival de *Cracovia*, el festival se denomina actualmente *Krakow Film Festival/Krakowski Festiwal Filmowy*.

<sup>357</sup> “About Festival” [en línea] Disponible en: <[http://www.kff.com.pl/en/festival/about\\_festival](http://www.kff.com.pl/en/festival/about_festival)> [última consulta: 27-10-2010].

En lo que respecta al contexto checo, la concepción del documental promovida desde el festival y las organizaciones que colaboran con él apuestan por un tipo de documental tildado de “creativo”, idea asociada a la importancia de la búsqueda de estéticas cinematográficas y originalidad en la aproximación al objeto de representación, que predomina en los filmes seleccionados<sup>358</sup>. Una corriente que están siguiendo la mayoría de profesionales que trabajan y/o circulan por la red de festivales de la región, y que ha encontrado en los *workshops* de financiación internacional un espacio para su financiación y desarrollo.

Por otra parte, en contextos como el griego, donde conviven ambas estéticas en el marco del festival (la cinematográfica y la periodística), hay una negociación abierta sobre lo que es y no es documental creativo, y lo que debe o no estar en la selección del festival.

Por lo tanto, dado su carácter mediático y su papel de atractor de los diversos discursos en torno a la práctica documental, consideramos que los festivales tienen un rol fundamental en la propia articulación y definición del documental, lo que explica las distintas concepciones de esta práctica en cada entorno cultural concreto.

En lo que respecta a la relación entre las estéticas asociadas determinadas identidades (supra)nacionales y el documental creativo, es interesante ver cómo los procesos de selección valoran diferentes estéticas según se trate de secciones internacionales, regionales o nacionales. Este es el caso del *Festival Internacional de Documental de Jihlava* que, mientras para la sección checa tiene un carácter mucho más experimental, en la sección regional fomenta las miradas desde el microcosmos a temas universales, y para la selección internacional fomenta estéticas globales del capitalismo propias de las producciones americanas, aunque no estén producidas en EE.UU). Este hecho también está vinculado a los procesos de selección, en los que, como apuntábamos anteriormente, festivales como *IDFA* tienen especial influencia.

Además, hay que tener en cuenta que esta cuestión no atiende sólo al proceso de selección, sino también al de producción, dado que en muchos casos se incluye en la sección nacional casi toda la producción realizada en un estado al margen del circuito televisivo, y sólo aquellas de especial relevancia temática provenientes de la televisión.

## Workshops, fundaciones y escuelas

Además del papel que los propios festivales tienen en la promoción de estéticas y temáticas concretas que circulan por el circuito (a través de sus políticas de programación y la organización de sus secciones), el rol de los *workshops*, las fundaciones que financian los proyectos, así como las escuelas de cine donde se forman los documentalistas también es fundamental para entender estas tendencias.

Como hemos indicado en anteriores ocasiones, el papel de los festivales ha pasado de mero exhibidor a gestor de iniciativas de producción, lo que ha aumentado aún más su influencia en la

<sup>358</sup>Precisamente Kamila Zlatušková, commissioning editor de la televisión nacional checa presente en varias ediciones del East European Forum (foro de financiación del festival de Jihlava), preparaba una tesis sobre el concepto mismo de *documental creativo* (comunicación personal a la autora, Budapest, 7.3.2009).

cultura documental, a través de la selección de proyectos candidatos a conseguir financiación. Como resumía escuetamente Gudac, coordinadora de las actividades industriales paralelas organizadas por el festival *ZagrebDox* (que incluye la organización de un *workshop* y un *pitching*) en el catálogo de la quinta edición del festival:

“OPINION 'A': ZagrebDox – An international documentary film festival where films are screened and watched.

OPINION 'B': ZagrebDox – An international documentary film festival where films are in one's thoughts, where films are learned and written, added and subtracted... screened and watched, too, but it is only the final part of the process for those who make them step by step.

The trip from Opinion A to Opinion B took several years...” (Gudac, catálogo *ZagrebDox*, 2009:197).

Este proceso de inclusión de actividades de producción en el marco de los festivales se ha producido a distintos niveles. Por una parte, vemos una influencia directa a través de actividades organizadas por los propios festivales (como los *workshops* o las ayudas a la producción). Por otra, observamos una influencia indirecta, gracias a la colaboración de distintas instituciones (como los institutos de promoción) que desarrollan sus actividades en colaboración con los festivales (también a través de *workshops* y ayudas). Y por último, como mero espacio de referencia para determinadas escuelas de cine, que utilizan el festival como espacio de difusión de sus obras.

### **El papel de los workshops internacionales**

A continuación haremos un repaso del papel que han desempeñado los *workshops* o talleres de creación y/o coproducción en el desarrollo de la cultura documental de la mitad este del continente europeo en los últimos años. En primer lugar, identificaremos los principales *workshops* de la región en una tabla y un mapa donde incluimos información sobre quién los ha organizado y durante qué periodos, así como en qué espacios geográficos se han celebrado. En segundo lugar, explicaremos sus mecanismos de funcionamiento, buscando regularidades entre ellos. En tercer lugar analizaremos las estéticas promovidas por cada uno de estos talleres. Y por último, estudiaremos cómo han interaccionado con los festivales de la muestra, haciendo circular sus películas por el circuito.

En la siguiente tabla incluimos los principales datos de los *workshops* que mayor influencia han tenido en el desarrollo de la cultura documental de la mitad este del continente europeo en los últimos años, para analizar su relación con el circuito internacional de festivales. Después, añadimos un mapa que identifica los lugares donde se encuentran las sedes de dichos talleres, así como las localizaciones donde han celebrado sus múltiples sesiones a lo largo del año.

Tabla 5: Talleres de creación y/o coproducción (workshops)

WORKSHOP	Año 1ªed.	ORGANIZADO POR	Sede (otros lugares de celebración)	Región que representa	Festivales con los que han colaborado <sup>359</sup>
<b>Atelier Varan Roumaine</b>	1993	<i>Ateliers Varan Paris</i>		Rumanía	
<b>Imaginary Academy</b>	1995	<i>Nenad Puhovski</i>	Grožnan (Istria)	Croacia	<i>Zagrebdox (con ayuda de la Jan Vrijman Fund-IDFA 1999)</i>
<b>Ex Oriente Film Workshop</b>	2003-hoy	<i>Institute of Documentary Film</i>	Praga	Europa Central y del este <sup>360</sup>	<i>Jihlava IDFF, Karlovy Vary</i>
<b>Atelier Varan Belgrade</b>	2004	<i>Atelier Varan Paris</i>	Belgrado	Serbia	<i>Magnificent 7</i>
<b>Dragon Forum Workshop/ Academy</b>	2005-hoy	<i>Arkana Studio</i>	Varsovia (Cracovia), (2011: Kiev, Minsk, Moscú)	Polonia (y en los últimos años Ucrania, Bielorrusia y Rusia)	<i>Krakow Film Festival. En 2011: Docudays (UA), Listapad (BY), ArtDocFest (RU)</i>
<b>Aristoteles Workshop</b>	2006-hoy	<i>Aristoteles Workshop Association</i>	Sibiu (Vama / Suceava)	Europa Central y del Este	
<b>Zagrebdox Pro</b>	2005-hoy	<i>Zagrebdox</i>	Zagreb	Países de la antigua Yugoslavia	<i>Zagrebdox (con ayuda de Jan Vrijman Fund-IDFA)</i>
<b>Balkan Documentary Center Workshop/BDC Discoveries</b>	2010-hoy	<i>Balkan Documentary Center</i>	Sofía (Estambul, Prizren, Sarajevo)	Países de los Balcanes <sup>361</sup>	<i>Documentarist, Dokufest Kosovo, Sarajevo IFF, Makedox</i>
<b>My Deer</b>	2010	<i>Dialéktus Festival</i>	Budapest	Hungría	<i>Dialéktus</i>
<b>History Doc</b>	2007-2008	<i>EDN y ERT</i>	Atenas	Sureste europeo y países del Mediterráneo	
<b>Greek Doc Lab</b>	2008-2009	<i>EDN y ERT</i>	Atenas	Grecia y resto del sureste europeo	
<b>Docs in Thessaloniki</b>	2008-hoy	<i>EDN y Thessaloniki Documentary Festival</i>	Tesalónica	Sureste europeo e internacional	<i>Thessaloniki Documentary Festival</i>
<b>Storydoc (sucesor de Historydoc y Greek Doc Lab)</b>	2010	<i>Storydoc. The Educational Institute for Documentaries</i>	Atenas, Corfu, Ramallah	Sureste europeo y países del Mediterráneo	
<b>Documentary Project Development Workshop</b>	2010	<i>Docistanbul y Mithat Alam Film Center (2010) BDC (2011)</i>	Estambul	Turquía (2010)	<i>Documentarist</i>

<sup>359</sup>A pesar de que prácticamente todos los *workshops* han colaborado de forma indirecta con numerosos festivales, aquí incluimos los eventos que han celebrado alguna de las sesiones de los *workshops* como actividad paralela de los festivales (normalmente se trata de sesiones de *pitching* donde se presentan los proyectos desarrollados en los *workshops*).

<sup>360</sup>El *workshop* aplica una concepción laxa del término, que incluye los países que van desde Austria hasta las antiguas repúblicas soviéticas como Georgia o Azerbaiján, también acepta unos pocos proyectos de Europa noroccidental para crear conexiones.

<sup>361</sup>El proyecto especifica los siguientes: Albania, Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Chipre, Grecia, Hungría, Kosovo, Macedonia, Moldavia, Montenegro, Rumanía, Serbia, Eslovenia, Turquía.

Además, como apuntábamos en ocasiones anteriores los *workshops* internacionales de creación que se celebran en la mitad occidental de Europa, así como aquellos que se celebran en festivales de la región especializados en ficción, también han tenido una repercusión fundamental en el modelado de estéticas asociadas a los países de la mitad este del continente. Enumeramos a continuación los más relevantes:

WORKSHOP	Año 1ªed.	ORGANIZADO POR	Sede (otros lugares de celebración)	Región que representa	Festivales con los que han colaborado
<b>Ateliers Varan</b>	1981	<i>Ateliers Varan à Paris</i>	París	Todo el mundo	<i>FID Marseille (2003)</i>
<b>EAVE</b>	1988	<i>EAVE-European Audiovisual Entrepreneurs</i>	Luxemburgo	Todo el mundo	
<b>Documentary in Europe</b>	2000	<i>Documentary in Europe</i>	Bolzano (IT)	Europa	
<b>Discovery/ Documentary Campus</b>	2001	<i>Documentary Campus</i>	Berlin, Leipzig, Munich (Creta-Grecia2009)	Europa	<i>Dok Leipzig</i>
<b>EURODOC</b>	2001	<i>Eurodoc</i>	Montpellier, Croacia (2011)	Europa	
<b>Berlinale Talent Campus</b>	2003	<i>Berlin International Film Festival</i>	Berlín	Todo el mundo	<i>Berlinale</i>
<b>Esodoc</b>	2004	<i>ZeLIG School for Documentary, Television and New Media</i>	Bardonecchia (Sauze d'Oulx Oulx)	Europa	
<b>Sarajevo Talent Campus</b>	2007	<i>Berlinale Talent Campus y Sarajevo Film Festival</i>	Sarajevo	Sureste de Europa	<i>Sarajevo Film Festival</i>

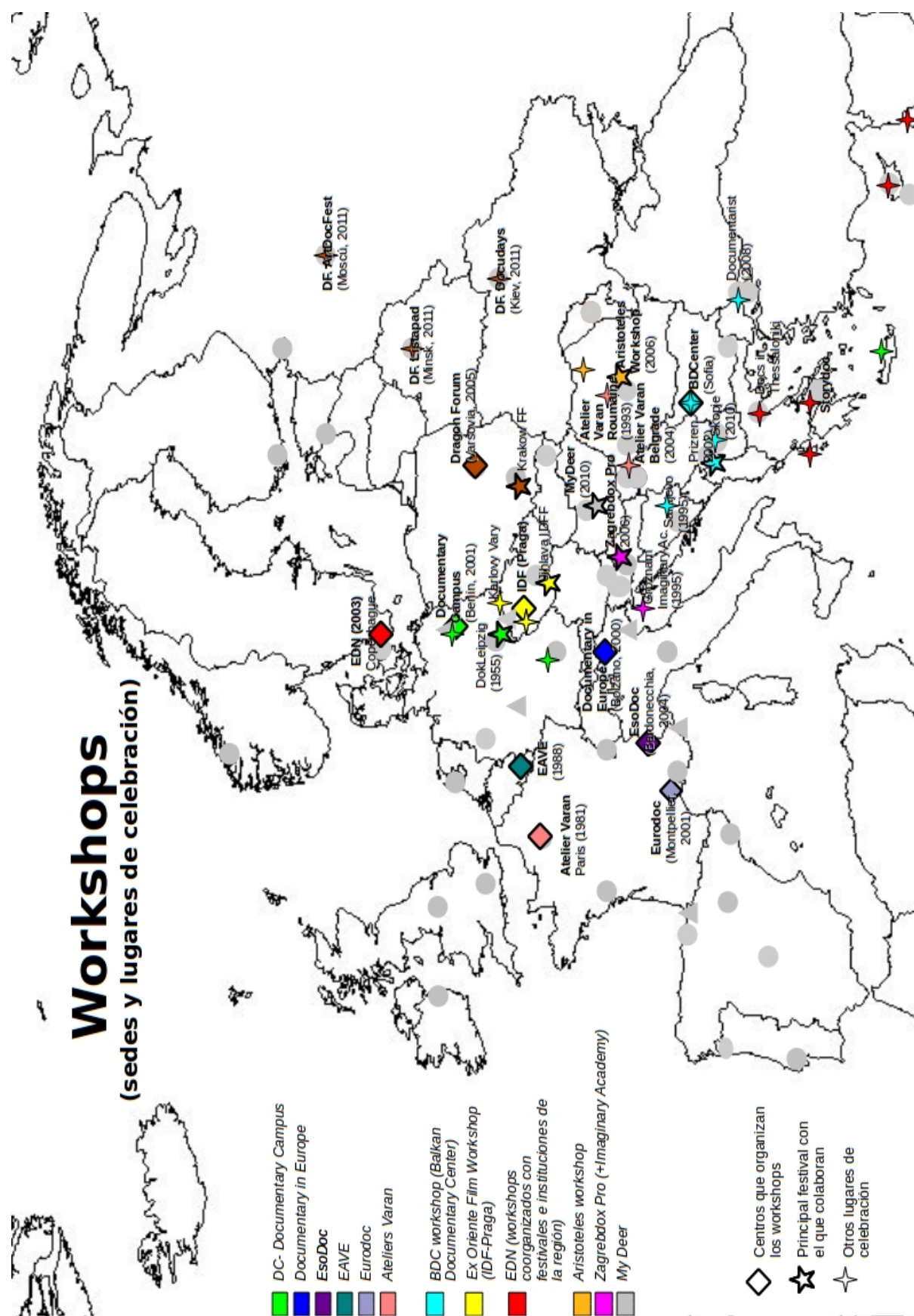
Entre los *workshops* para la creación de cine documental que se han celebrado en la mitad este del continente en los últimos años, encontramos diversas regularidades, tanto en sus formas de organización, como en sus mecanismos de funcionamiento. Como apuntábamos en el segundo capítulo, este hecho se comprende al analizar las conexiones y difusión de modelos a través de las fronteras emprendidas por lxs especialistas que han participado y/o organizado los *workshops* y posteriormente han viajado por el circuito, y da cuenta del papel de dichos talleres en la multiplicación de modelos y promoción de ciertas estéticas a través de la red.

En esta línea, cabe destacar la influencia de los *workshops* en las conexiones que se han ido estableciendo en los últimos años entre distintxs grupos de profesionales como espacio social de interacción y creación de una red de contactos, que permiten entrar en el circuito especializado de distribución y producción documental. Pero además de poner en contacto a documentalistas y compradores, paralelamente, los talleres de creación sirven como espacio para valorar y ser valorados por otrxs profesionales, que en ocasiones pueden convertirse en futurxs colaboradorxs.

Si analizamos su origen, vemos que los *workshops* que se celebran en Europa del este tienen como modelos *Documentary Campus*, *Documentary in Europe* y *Esodoc*, ya sea porque las personas que han participado en ellos han creado después nuevos *workshops* en sus respectivos países (como ocurre con *Ex Oriente* y el *BDC workshop*) y/o porque lxs tutores (en la mayoría de casos provenientes de la *EDN*, han aplicado los mismos modelos en nuevos contextos, como ha hecho Müller en *Ex Oriente*, *Zagrebdox Pro*, *Storydoc* o *MyDeer*). Además, cabe destacar que en las primeras etapas de celebración de estos *workshops*, sus tutorxs procedían del Noroeste de Europa (la mayoría provenientes de la *EDN*) y después, se han ido sumando otrxs de la región, que previamente han participado en *workshops* de Europa occidental.

En lo que respecta al funcionamiento de los talleres, a grandes rasgos, entre los *workshops* que se celebran en la mitad este del continente hemos identificado dos modelos básicos. El primero es un simple curso intensivo llevado a cabo como evento paralelo durante la celebración de un festival, donde una serie de proyectos seleccionados preparan su presentación y se presentan al *pitching* en su última sesión. Éste es el caso del *Dragon Forum* en sus inicios (celebrado en el *Krakow Film Festival*), *Zagrebdox Pro*, *Docs in Thessaloniki* o *MyDeer* (celebrado en 2010 en colaboración con el *Festivals Dialéktus* de Budapest). Este modelo suele ser el primer paso para el desarrollo posterior de talleres de creación de mayor duración, que siguen el proyecto a lo largo de todo su proceso de creación, y que conforman lo que hemos identificado como el segundo modelo de *workshop* que se celebra en la región. Cabe destacar, que en los *workshops* de este tipo han sido organizados directamente por la *EDN* (como ocurre con los diversos talleres celebrados en Grecia, tanto en colaboración con el *Thessaloniki Documentary Film Festival* como con la televisión pública estatal *ERT*) o por miembros y antiguos trabajadores de *EDN* como tutores independientes (como ocurre con *Zagrebdox Pro* o *My Deer*).



Mapa 4: Talleres de creación y/o coproducción (*workshops*)

El segundo modelo es realmente un taller de creación propiamente dicho, y sigue la misma estructura que del *Documentary Campus* (con sedes en Munich y Berlín, y que celebra su *pitching* final durante *Dok Leipzig*) y *EsoDoc* o *Documentary in Europe* (que se celebran en el Norte de Italia, con un *pitching* independiente, no vinculado a ningún festival en concreto). Estos talleres han sido los pioneros en Europa en el marco especializado en cine documental, y a su vez toman como referentes otros *workshops* previos centrados en el cine de ficción, como *EAVE* o *Sources2*<sup>362</sup>. Su funcionamiento consiste en la celebración de tres o cuatro sesiones de un fin de semana intensivo repartidos a lo largo del año (con una duración total de seis a doce meses), trabajando sobre proyectos concretos pre-seleccionados por el personal que organiza el *workshop*. La última sesión consiste en la preparación, ensayo y presentación final de un *pitching* ante un panel de *commissioning editors* (con una amplia presencia de representantes de televisiones públicas europeas como *Arte*, *Yle*, *Lichpunt* y *WDR*), así como profesionales que trabajan para instituciones vinculadas al cine documental (como la *EDN*, festivales especializados, o fundaciones que dan ayudas a la producción, como *Jan Vrijman*).

Este modelo es el que han adoptado *Ex Oriente Film Workshop* y el *Balkan Documentary Center Workshop* (cuyxs organizadorxs participaron en *Bardonecchia* y *Documentary Campus*, respectivamente), aunque el único que ha conseguido una amplia operatividad ha sido *Ex Oriente*, gracias a la organización del *East European Forum* en colaboración con el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* (y desde marzo de 2011, con el *One World Human Rights Documentary Film Festival* que se celebra en Praga. Otros *workshops* de la región también siguen este modelo, como el *Dragon Forum Academy*, que se inició como un pequeño taller enfocado a la presentación de *pitchings*, y ahora ha ampliado el número de sesiones, acompañando los proyectos en todo su proceso (desde la escritura del guión, hasta la presentación del *pitching* final durante el *Krakov Film Festival*), además, en el año 2011 ha colaborado con otros festivales que se celebran en el marco de los antiguos estados de la U.R.S.S.: Rusia, Bielorrusia y Ucrania. Otro de los talleres que siguen este modelo es el *Aristóteles Workshop* que se celebra en Rumanía desde 2006, y que colabora con la cadena francesa *Arte*, y que, a diferencia de otros *workshops* internacionales, acompaña los proyectos hasta su edición final, celebrando la sesión de *pitching* en su fase intermedia, y no al final del *workshop* como ocurre con *Ex Oriente* o *BDC workshop*.

Por último cabe destacar la tradición que existe en los países ex-comunistas de la región de organizar escuelas de cine de verano, por lo que este modelo también ha sido utilizado para el desarrollo de algunos talleres de creación, como la *Imaginary Academy* celebrada en el pueblo de Grožnan (situado en la península de Istria en Croacia) y organizada por Nenad Puhovski (fundador del *Festival Zagrebdox* en 2005) en 1995 con la ayuda económica de la *Jan Vrijman Fund* (del festival *IDFA*). Sin embargo, cabe añadir que, en lo que respecta al éxito internacional en la distribución de los filmes desarrollados en su seno, en los últimos años se han impuesto los *workshops* que combinan el desarrollo creativo con la dimensión industrial (incluyendo el aprendizaje de modelos de financiación y sesiones de *pitching*) en el circuito internacional de festivales de cine documental. En

<sup>362</sup>Este es el caso de *Documentary in Europe*, cuyo fundador: Stefano Tealdi se graduó en 1992 en el *workshop* para productores *EAVE* - European session del programa *MEDIA* de la UE que se celebra en Luxemburgo (cuya primera edición de *EAVE* se celebró en 1988).

esta línea, otro de los modelos internacionales “importados” a Europa del Este: los *Ateliers Varan* con sede en París que han celebrado talleres paralelos en Rumanía (1993) y Belgrado (2004), no han tenido tanta influencia en la producción de la región, ni en el desarrollo de redes internacionales de cooperación. En el caso del taller que tuvo lugar en Rumanía no parece que los profesionales formados en él hayan creado iniciativas posteriores en Rumanía (de hecho, algunos de los participantes han seguido trabajando en Francia) y en el caso de Belgrado, sus participantes sí que han continuado trabajando en el sector tras la celebración del *Atelier Varan Belgrade* en 2004, colaborando de forma esporádica con festivales como *Magnificent7*. Sin embargo, en este caso, los participantes tampoco han pasado a erigirse como líderes del sector o agentes relevantes para la producción documental en su país.

Como hemos apuntado anteriormente, el papel primordial de todos estos *workshops* (al margen de su duración, importancia o influencia) ha sido preparar a los documentalistas para presentar su proyecto de película en una sesión de *pitching* final. Es interesante apuntar que esta sesión no siempre se materializa, o se celebra sólo en términos de “representación”, sin la presencia de candidatos reales a financiar los filmes, dado que la máxima dificultad consiste en conseguir la participación de *commissioning* editors dispuestos a invertir en los proyectos. Este problema se ha visto reflejado en las sesiones de *pitching* organizadas por el *BDC workshop* durante el festival *Dokufest Kosovo* (en sus ediciones de 2010 y 2011), donde la presentación de proyectos no tenía una posibilidad real de conseguir financiación, sino que funcionaba en clave de ensayo para futuras presentaciones. Por lo tanto, en casos como éste, podemos decir que la meta final del *pitching* es acceder a otros *workshops*, o directamente a otros foros de financiación (preferentemente de Europa occidental, como *IDFA* o *Leipzig*<sup>363</sup>).

En cuanto a su vocación internacional, es fundamental entender que todos los *workshops* exigen el uso del inglés como idioma de trabajo, lo que explica la facilidad y rapidez con que los mismos profesionales han creado y/o trabajado como organizadores y tutores de *workshops* de todo el continente, así como la juventud de la mayoría de participantes de los países ex-comunistas (donde previamente el ruso era estudiado como segunda lengua). Una excepción es *IDFA*, que utiliza el idioma holandés como herramienta de trabajo, lo que explica por qué los profesionales del Este no han participado en él, y sí en otros como *Documentary Campus*, *Esodoc* o *Documentary in Europe*, que se celebran en Europa occidental y utilizan el inglés. Incluso en iniciativas como la llevada a cabo en 2011 por la *Dragon Forum Academy*, que ha celebrado sesiones paralelas en Minsk, Kiev y Moscú, el idioma de trabajo ha sido el inglés, a pesar de la cercanía entre los idiomas hablados en dichos países. Este hecho da cuenta de la importancia que aún tienen los profesionales extranjeros para la operatividad de estos *workshops*, que siguen dependiendo de las conexiones profesionales con Europa Noroccidental para su operatividad.

Por otro lado, desde un principio queda clara que la finalidad de estos *workshops* es promover las coproducciones (y de hecho es una exigencia para la obtención de la ayuda del programa *MEDIA*

---

<sup>363</sup>Otro *pitching* que parece haberse posicionado rápidamente en el panorama internacional de festivales, también gracias a su incorporación de secciones industriales) es el que se celebra durante el *Sheffield Doc/Fest*, donde presentan sus proyectos los participantes en la edición 2011 del *workshop Storydoc* que se celebra en Grecia.

de la UE), por lo que su papel para el análisis de diversos dilemas en torno a la identidad (específicamente la relacionada con la articulación del “cine nacional”) es fundamental. Una coproducción implica que una película debe ser entendida en diversos espacios culturales, cuestión en la que se hace incapié en todos los *workshops*: “ideas universales para públicos universales”.

Esta cuestión enlaza precisamente con el papel de estos *workshops* en la promoción de diversas estéticas, que en muchas ocasiones van asociadas a espacios geopolíticos determinados, lo que ha creado un proceso de conceptualización de identidades (trans)nacionales en la región. Si seguimos las producciones realizadas en el marco de distintos *workshops* internacionales en los últimos años, vemos que cada uno de estos talleres de creación fomenta distintas tendencias estéticas y temáticas del cine documental, tomando el papel tradicional de las escuelas de cine (y sumándose a la influencia que éstas todavía tienen, especialmente en el marco de los países ex-comunistas).

Si hacemos un seguimiento de los proyectos de película así como de lxs profesionales que han participado en los *workshops* de mayor repercusión la región (entre los que destaca el *Ex Oriente Film Workshop*, organizado por el *Institute of Documentary Film* de Praga), vemos que la corriente estética y temática predominante está fuertemente vinculada a la promovida en la sección regional del *Festival de Jihlava*. Tropos recurrentes en las producciones de dicha sección son la estética performativa vinculada al humor, así como el relato de historias universales contadas a partir de historias personales o microcosmos y vinculadas a problemas compartidos por los antiguos países de la órbita soviética (adaptación al capitalismo, emigración, los mecanismos de funcionamiento de la democracia, etc.). En el caso del *Aristoteles workshop* (vinculado a la televisión franco-alemana *Arte* y al *Astra Film Festival* que se celebra en Sibiu, Rumanía), la estética de los filmes producidos en su seno es un tanto diversa a la de *Ex Oriente*, no tan volcada en el humor, y con una estética más observacional.

Por otro lado, la influencia de lxs tutores de los *workshops* en el modelado de dichas estéticas y temáticas es fundamental, sobre todo porque no actúan como filtros para la selección de un proyecto u otro, sino como guías en el proceso de desarrollo de las películas. En este sentido, y tal y como hemos apuntado en anteriores ocasiones, las preferencias de Tue Steen Müller, (jefe de estudios del *Ex Oriente Film workshop* y tutor de la mayoría de talleres organizados en la región), quedan patentes en muchas de las producciones que han pasado por sus manos.

En cuanto a la **relación entre workshops y festivales**, cabe destacar, que aunque no se basa en normas prefijadas, existe una clara relación entre la participación en los *workshops* y la circulación de los documentales por los festivales especializados, y por lo tanto, una notable influencia de los *workshops* en su programación. Aunque no haya acuerdos expresos, o estos no se hagan públicos, el pequeño círculo de profesionales que participa en los talleres de coproducción, y especialmente, aquellos que invierten en el film, tienen un profundo conocimiento del circuito de festivales (preferencias estéticas y temáticas, gustos de lxs seleccionadorxs, empresas distribuidoras y profesionales que asistirán a los próximos eventos), lo que lxs coloca en un lugar privilegiado para crear estrategias de circulación por los festivales y conseguir la máxima exposición posible de sus

películas. Además, las dinámicas de cooperación adquiridas entre *workshops* y festivales, hacen que si un foro de financiación organizado en un festival ha servido para conseguir financiación para la producción de un filme, su selección cuando esté terminado esté prácticamente garantizada.

A la hora de analizar el papel de los *workshops* como puentes para entrar en el circuito internacional de producción y distribución que gira en torno a los festivales, hay que tener en cuenta que el periodo de creación y desarrollo de todas estas iniciativas ha sido especialmente propicio para lxs profesionales de Europa del este, por varios motivos. En primer lugar, su inminente incorporación a la *Unión Europea* ha generado interés para el mercado televisivo de Europa Noroccidental, dado que opa del este “estaba en la agenda” mediática de dicho período. En segundo lugar, la posibilidad de acceder a financiación de fundaciones para “el Tercer Mundo” antes de pasar a ser miembros de la *UE*, así como a las fuertes ayudas iniciales del programa *MEDIA*, explica el especial interés en la moción de las coproducciones en los países de la región, durante los primeros años tras entrar en la *E*. Teniendo en cuenta que “Europa del este” ya no está en la agenda y que la financiación pública de la *E* se tambalea, además de que ahora el programa *MEDIA* parece más interesado en promover lazos con países no miembros (a través del programa *MEDIA Mundus* en 2011) en vez de entre países de la Unión, habrá que esperar para ver qué nuevas pautas toman las dinámicas de cooperación internacional en el futuro cercano. De momento *Documentary Campus* ha comenzado a cooperar con profesionales de la India; *Esodoc* con la India y algunos países africanos; y *Eurodoc* con Chile, Senegal, Nueva Zelanda, Canadá y México. Mientras, *Sunny Side of the Doc* (como todos los mercados) mira hacia China. Y profesionales pioneros de este proceso de internacionalización continúan trabajando por libre. Éste es el caso de Tue Steen Müller, que ha dirigido el *workshop* de *Box Damasco* en su edición de 2010. Precisamente en 2012 el premio de la *EDN* a la promoción de la cultura documental ha sido otorgado al *Festival DoxBox* de Damasco en una ceremonia celebrada en marzo durante el *Thessaloniki Documentary Festival*. Tras el estallido de las primaveras árabes, el evento que se celebra en Siria encaja perfectamente en la agenda mediática internacional.

Por su parte, el *BDC* “se va al extranjero” sin irse tan lejos, dado que muchos de los países de su ámbito de influencia aún no pertenecen a la *UE*. *Ex Oriente*, sin embargo, parece no haber conseguido entrar en el programa de internacionalización. Habrá que ver cómo se desarrolla el circuito de *workshops* en los próximos años, para cuyos agentes, el que el salto de un país a otro parece ser la clave de su supervivencia.

### **Fundaciones y ayudas**

Por su parte, algunas fundaciones han tenido una influencia similar a la de los *workshops* internacionales en lo que se refiere a la promoción de ciertas estéticas y temáticas y su circulación por el circuito de festivales.

La fundación *Jan Vrijman* ha tenido especial presencia en esta región durante los períodos en que las distintas regiones aún no pertenecían/pertenecen a la *UE* (no hay que olvidar que Rada Šešić, experta en cine de Europa del este y seleccionadora de festivales como *Rotterdam* o *IDFA*, que ha nacido en Croacia, se ha formado en Sarajevo, y ha trabajado en Holanda, es una de las

seleccionadoras de la fundación). A través de la selección para su financiación a través de la fundación, los proyectos adquieren directamente derecho a ser incluidos en la programación de *IDFA*. De éstos, un alto porcentaje ha recibido el reconocimiento con premios en *IDFA*, así como su proyección en otros eventos internacionales, y es que, no hay que olvidar que representantes de festivales de todo el mundo viajan al festival de Amsterdam, donde visionan muchos de los filmes que después pasarán a formar parte de su programa. Al igual que apuntaba Ross en su estudio de las temáticas que promueve la fundación *Hubert Bals* vinculada al *Festival de Rotterdam*<sup>364</sup>, podemos ver una serie de tendencias temáticas en las películas financiadas por esta institución.

Esta condición “tercermundista” modela los filmes que consiguen ser producidos, y al igual que *an Vrijman*, la *undación Soros* ha tenido una especial influencia en la región. Esta institución ha promovido, a través de la *Soros Foundation* y la *Open Society Fund*, no solo la producción de películas, sino también la creación de festivales de derechos humanos (que funcionan como franquicias que han ido apareciendo en distintos países de la región (*One World* en Praga, *Verzio* en Budapest)<sup>365</sup>. La programación promovida por estos festivales, al igual que las películas financiadas por dichas instituciones, muestran preferencias por una imagen tercermundista donde se da prioridad a conflictos bélicos, minorías étnicas que ocupan posiciones sociales bajas (especialmente gitanos), así como el espíritu reconciliador ante todos estos conflictos.

En cuanto al nuevo programa de la *UE “MEDIA Mundus”*, dado que ha sido elaborado accediendo a las demandas de aquellas instituciones que ya son beneficiarias y tienen una trayectoria previa en la organización de *workshops*, sólo estas instituciones que ya tienen una posición establecida en el circuito son elegibles para el programa.

### Escuelas de cine

Por último, consideramos interesante mencionar algunas escuelas de cine cuya presencia se hace patente en el circuito de festivales en los últimos años, como productoras de un gran porcentaje de películas<sup>366</sup>.

Destacan dos universidades con amplia presencia como productoras en las películas distribuidas por el circuito (especialmente en el marco de los festivales de sus respectivos países: República Checa y Polonia. *FAMU* tiene una fuerte presencia en el documental checo, así como en todos los profesionales que se han dedicado al documental creativo, la mayoría de los cuales ha estudiado en dicha escuela y el *Andrej Wayda Masterschool of film Directing* de Varsovia (cuyas producciones han protagonizado secciones especiales en el festival *Planet Doc Review*) también ha producido numerosos filmes en los últimos años.

Tras analizar el papel de los *workshops*, escuelas y fundaciones en el modelado de la cultura documental surgida en torno a los festivales, a continuación nos centraremos en el papel de la crítica

<sup>364</sup>Para un estudio de la influencia de la fundación *Hubert Bals* en la producción de cine latinoamericano ver Ross (2011).

<sup>365</sup>Ver Porybná, 2009.

<sup>366</sup>No profundizaremos en esta cuestión, dado que nos vamos a centrar en la dimensión más internacional de la producción documental, en la que los *workshops* han tenido una influencia fundamental.

y los medios, que al igual que otros ámbitos, son gestionados por los festivales para fomentar la cultura en torno al cine documental.

## Promoviendo la cultura documental

Para terminar, haremos un breve repaso del papel de los festivales en la creación de una cultura documental, a través de su fomento de la crítica cinematográfica y la gestión de su presencia en los medios de comunicación<sup>367</sup>. Dado que nuestra capacidad lingüística y la enorme dimensión del trabajo hace imposible un análisis exhaustivo del papel de la prensa en cada festival, nos limitaremos a mencionar prácticas generalizadas en el circuito de festivales para su gestión de su tratamiento mediático<sup>368</sup>.

En primer lugar la mayoría de festivales tiene su propio equipo de comunicación, con fotógrafos y cámara, para ir cubriendo el evento, y publican información gráfica y escrita a través de internet, normalmente en una sección especial donde incluyen las noticias diarias. Lo cual, como veremos en la última sección de este capítulo, que analiza la dimensión ritual del evento, está vinculado a la importancia de la automitologización.

El hecho de que los festivales faciliten oficinas de prensa da cuenta de la importancia que los medios de comunicación tienen en su operatividad. Su papel no sólo de mero exhibidor, sino de espacio de negociación y creación de culturas filmicas, explica el interés que muchos de los eventos de la muestra han mostrado en fomentar la práctica de la crítica cinematográfica (como veíamos en los seminarios organizados por *Jihlava* o *1001*).

Otra forma de fomento de esta cultura documental, pasa por adquirir presencia en los medios, e incluso crear los medios mismos. En este sentido, algunos festivales editan un periódico durante el festival, de acceso gratuito en los cines donde se celebra y otros (como *1001* o *Jihlava*) consiguen incluir en periódicos regulares secciones especiales dedicadas al cine documental durante el festival.

Por último la presencia indirecta en otros medios, es otra de las prioridades del festival, que además de todas las facilidades de trabajo, creando una “oficina compartida” para los periodistas de distintos medios en las oficinas de prensa del festival, donde se les provee con todo tipo de material informativo y gráfico sobre la programación del festival y las películas seleccionadas y se les ofrece la posibilidad de entrevistar a numerosos directores, lo que, como apuntaba De Valck, optimiza de forma exponencial el viaje al festival, consiguiendo una gran cantidad de información gracias a la concentración temporal y espacial de los diversos sectores que trabajan en el sector.

<sup>367</sup> Como hacía De Valck en su capítulo dedicado al festival de Venecia (2007:123-162).

<sup>368</sup> Hemos renunciado a la idea inicial de incluir aquí una tabla con los festivales de la muestra que incluyera una lista de los medios acreditados en cada evento, con las siguientes secciones: medios generalistas, crítica especializada, publicaciones especiales durante el festival y publicaciones propias (editadas por el propio festival). A pesar de la imposibilidad de incluir dicha información en este texto, por la ampliación que supondría de esta investigación hacia nuevas vías de estudio, consideramos que su configuración en el futuro aportaría interesantes datos para entender el papel de la cobertura mediática de los festivales en la promoción de determinadas culturas cinematográficas en torno al cine documental que contribuyen a su (re)definición.

El hecho de que la mayoría de festivales ofrezca desplazamiento y en ocasiones alojamiento gratuito a lxs representantes de los medios, da cuenta de la importancia que la difusión tiene, no sólo para el festival, sino para la propia articulación de una cultura (visual, pero también escrita) en torno al cine documental.

De esta manera la interacción entre la programación de películas proyectadas en el festival (de las que, no lo olvidemos, un espectador medio solo ve un ínfimo porcentaje) y la crítica e interpretación que los medios hacen de ésta se convierten en espacios de re-negociación continua de la propia definición del cine documental.

## LA RED COMO ESPACIO DE TRADUCCIÓN CULTURAL

Cuando revisamos las formas en que la cultura documental se negocia en el marco de distintos festivales, tal y como veíamos al inicio de esta sección, donde señalábamos las políticas de promoción de la crítica especializada y los modelos de programación de los festivales Documentarist y International 1001 Documentary Film Festival que se celebran en la ciudad de Estambul, así como la articulación de la identidad nacional y regional en las distintas secciones del Jihlava International Documentary Film Festival, nos damos cuenta de la importancia que estas políticas tienen en la concepción tanto del cine nacional, como de la propia definición del documental en cada contexto cultural concreto.

En el capítulo anterior, dedicado al análisis de la dimensión espacial de los festivales, explorábamos los lugares de celebración de los festivales y su gestión de los espacios, así como la localización de los institutos regionales de promoción del cine documental y sus áreas de influencia para analizar la relación de su localización con la operatividad de estas instituciones. En este capítulo, nos hemos centrado en la cuestión espacial, pero no ya desde una perspectiva organizacional, sino en relación con la articulación de identidades geopolíticas asociadas a determinados países o regiones.

En general, vemos que tanto la forma de organizar las secciones como la aparición recurrente de ciertas estéticas, temáticas, y producciones de países y regiones concretas, tienen una influencia fundamental para la conceptualización del cine nacional, el papel de los festivales como puente cultural, así como para su difusión de una determinada definición del cine documental en su entorno.

En primer lugar hemos visto cómo las estrategias de programación están fuertemente vinculadas a la conceptualización del cine nacional, dado que los festivales (ya sea a través de secciones y premios específicos dedicados al cine nacional, o gracias a la inclusión de la mayoría de la producción local distribuida por sus distintas secciones) son espacios que no sólo exhiben, sino que también gestionan la visibilidad y la crítica del cine producido en el marco del estado donde se localizan. En este sentido, es especialmente interesante ver cómo los conceptos asociados a identidades nacionales no están necesariamente vinculados a los estados en el marco de Europa del este, lo que deducimos de los criterios de selección de eventos como el Festival de Documental de



Tesalónica y Dokufest, donde la identidad nacional está más vinculada a comunidades lingüísticas que a las regiones representadas o a los países de producción de las películas.

Por otro lado, el análisis de las secciones nacionales nos dan una idea de la producción anual, y la proliferación de festivales en los últimos años, así como el estudio de sus secciones regionales e internacionales, nos permite ver las tendencias en el aumento de la producción local. Si además tenemos en cuenta que las etiquetas nacionales son fuentes de conflicto en la región, se entiende que cada festival utilice distintos recursos para vincular determinadas identidades al cine nacional y regional, ya sea utilizando conceptos amplios no vinculados a entidades geopolíticas concretas (como “between de seas” o “regional”) o sin especificar secciones nacionales. En este sentido, los festivales de documental no parecen haber entrado en las dinámicas de oposición y confrontación que han invadido otros ámbitos culturales, especialmente en el marco de la antigua Yugoslavia<sup>369</sup>. En este sentido, hay que tener en cuenta que la financiación condiciona fuertemente las políticas de programación en función del origen de las películas, e instituciones como la UE a través del programa MEDIA, la fundación Visegrad o los ministerios de cultura de cada país, establecen una serie de requisitos sobre el porcentaje de películas producidas en los países a los que representan como condición para la obtención de ayudas por parte de los festivales.

Del lado de la financiación de películas, los workshops y fundaciones vinculados a los festivales han tenido un importante papel en el modelado del cine documental de la región, y gracias a la cooperación con los festivales y a la integración de sus programas como eventos paralelos, la inclusión de las películas que han producido en la programación de los festivales está prácticamente asegurada si no por acuerdos previos (como ocurre entre *Jan Vrijman* e *IDFA*), sí en función de las dinámicas de reciprocidad desarrolladas. Los premios y ejemplos de éxito de financiación internacional, funcionan en consecuencia, como atractores temáticos y estéticos de futurxs documentalistas, lo que modela la cultura documental que se forja alrededor del festival.

Por otro lado, un estudio de las dinámicas de circulación según las temáticas vinculadas a determinadas regiones, permite hacerse una idea de cuestiones culturales susceptibles de ser comprendidas en espacios de significación compartidos como son los festivales (como cuestiones vinculadas al pasado comunista o a acontecimientos históricos), lo que permite a su vez entender los festivales como espacios de traducción cultural. Además, vemos que son espacios privilegiados para identificar afinidades culturales, como veíamos en las sesiones de *pitching* donde profesionales de Grecia y Turquía muestran interés común en el expolio arqueológico, problema que comparten muchos países de la región mediterránea.

---

<sup>369</sup>Entre los cuales incluimos el mundo académico. Greg DeCuir (estadounidense que en 2010 se encontraba investigando desde la Universidad de Belgrado) presentaba en el congreso *Visible Evidence* (evento internacional de gran repercusión para el estudio del cine documental) una ponencia donde defendía el concepto de “serbian cutting” para una estética concreta del montaje de una serie de películas realizadas en el contexto de Yugoslavia antes de la desmembración. Esta conceptualización no tenía nada que ver con cuestiones relacionadas cultural o históricamente con las bases de la identidad serbia, por lo que se reducía a un intento académico de asociar a la identidad serbia una práctica cultural, en un momento histórico posterior a un conflicto bélico donde la confrontación y la guerra cultural han tomado el relevo de la guerra armada, y para la que, dadas las dinámicas de circulación global del conocimiento en los circuitos académicos actuales, un portavoz estadounidense es un eficaz portavoz.

Por otro lado, las estrategias de programación de diversas secciones dan cuenta de criterios de valoración distintos para filmes provenientes de distintas cinematografías, predominando una estética más global en la sección internacional de la mayoría de festivales del este de Europa, donde se evidencian los ejes de influencia de la red, con IDFA como un referente fundamental.

En general, el estudio de la programación permite entender las continuidades en estilos y temáticas de la comunidad de documentalistas, dado que la acumulación de tendencias o las líneas editoriales marcadas por los festivales tienen un efecto de retroalimentación en las futuras producciones.

Por otro lado, al ser prácticamente el único espacio de exhibición de documental creativo, el estudio de los festivales especializados cobran especial interés para los procesos que articulan su propia definición, sobre todo teniendo en cuenta que ni la televisión, ni las secciones dedicadas al documental en festivales generalistas acaban de apostar por el documental como expresión cinematográfica.

Por último, en lo que respecta al papel de los festivales en la promoción de la cultura documental, vemos que estos no sólo organizan sólo seminarios de producción, sino también iniciativas que promueven la crítica especializada (tanto a nivel educativo, como a través de la aparición en los medios y publicación de textos propios). Así el festival da cuenta de su carácter multidisciplinar, donde lo importante no es sólo exhibir filmes, sino crear toda una cultura alrededor del cine documental.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, consideramos, por lo tanto, que los festivales pueden ser entendidos como espacios de traducción cultural, de definición del documental, y de retroalimentación de los propios cineastas donde las estéticas y temáticas promovidas acaban conformando el canon, tanto del cine nacional, como el asociado a identidades transnacionales.

### 3.4. DIMENSIÓN ECONÓMICA

#### *Czech Dream. El éxito comercial de la crítica al consumo*<sup>370</sup>

Es octubre de 2001 y Andrea Prengnyová, y Filip Remunda fundan el *IDF* para gestionar el foro de financiación que se celebra durante el *Festival Internacional de Documental de Jihlava*. A un año de su visita al *pitching* asociado al *workshop* de coproducción internacional *Documentary in Europe* que se celebraba en Bardonecchia, ambos directores, aún alumnos de *FAMU*, preparan sus proyectos de fin de carrera.

La película de Filip Remunda (codirigida con su compañero Vít Klusák) es un experimento sociológico que analiza la recién estrenada sociedad de consumo en la República Checa con una crítica mirada al mundo del marketing y la publicidad, abordada desde un original punto de vista: creando una gran campaña mediática donde los directores escenifican el rol de empresarios emprendedores creadores de un nuevo supermercado llamado *Czech Dream* (*Český Sen*, 2004, CZ) (trad.: *Sueño Checo*), que en realidad nunca llegará a existir. Aunque los anuncios de televisión, radio y marquesinas que invaden la capital del país son reales, el día de la apertura lxs consumidores potenciales no encontrarán más que un gran panel que simula una fachada en un descampado a las afueras de Praga<sup>371</sup>.



Cartel anunciador de la película *Ceský Sen*



Vít Klusák y Filip Remunda junto a Michael Moore en el estreno internacional de *Czech Peace* en el Traverse City Festival. Fuente: [www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)

Remunda y Klusák ya han conseguido financiación a través de la ayuda para la promoción de la cinematografía del *Ministerio de Cultura checo*, y de la participación de la televisión estatal checa *Česká Televize* como coproductora del film, y en 2003 crean la empresa *Hypermarket Film* para producir la película. Ese mismo año, Irena Taskovski (que también ha estudiado en *FAMU*) crea la distribuidora *Taskovski Films Ltd*. La empresa pasará a coproducir la película, y será su

<sup>370</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª y la 13ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, República Checa) (del 24 al 29 de octubre de 2008 y del 27 de octubre al 1 de noviembre de 2009, respectivamente) como profesional acreditada, la información publicada en los dossiers de prensa oficiales publicados por la productora *Hypermarket Film* y la distribuidora *Taskovski Films*, así como la entrevista realizada por la autora a Anna Kaslová (Jihlava, 31.10.2009; en inglés).

<sup>371</sup>La idea está inspirada en una performance del actor checo Petr Lorenc, que en 1997 distribuyó varios cientos de anuncios de su falso supermercado GIDADIGA. La ceremonia de apertura se celebró en un descampado donde puso un cartel con el texto "Mejor dar un paseo por el bosque" (Klusák y Remunda en O'Connor, 2004).

agente de ventas<sup>372</sup> erigiéndose en los años siguientes (al igual que la empresa alemana *Deckert Distribution*) como representante del documental creativo de Europa Central y del Este.

La financiación, que exige una inversión en publicidad desorbitada para el presupuesto de una película documental<sup>373</sup>, recurre al sistema del intercambio con la empresa de publicidad que se embarca en la aventura. Como apuntan los directores:

“From the beginning we knew that such a big project could be realized only on the basis of the so-called advertisement principle, which essentially means: you hang our city lights all over town and we put your logo in the credits. Most of the project costs (up to 3/4) were covered in this way. If you look at the end credits, all these logos roll for over two minutes, it makes your eyes swim. And in fact the controversial nature of the whole thing excited the managers we approached - they explained that the bigger the scandal, the bigger the advertising effect. The rest of the funding came from the Fund for the Support and Development of Czech Cinematography and from the co-producers, among whom are also Czech Television and FAMU. We really respect them for it—although these are public institutions, they had the courage to participate in our project (Klusák y Remunda en O'Connor, 2004:4).

Dado que República Checa es candidata a ser miembro de la *UE*, durante el año 2003 los anuncios que promocionan el supermercado ficticio *Český Sen* comparten espacios publicitarios con la campaña del gobierno para conseguir el voto a favor de la incorporación a la *UE*; hecho que quedará reflejado en el final de la propia película.

El 31 de mayo de 2003 se celebra la inauguración oficial del supermercado *Český Sen*, provocando una enorme controversia en todo el país, y despertando un amplio debate en los medios de comunicación de República Checa. Incluso la cadena de supermercados *Julius Meinl* y el *Partido Civil Democrático* utilizan elementos de la campaña del *Český Sen* (como su logo) como reclamo. Dada la naturaleza del proyecto, la promoción de la película empieza incluso antes comenzar el montaje:

“The film generated a lot of feedback right after we launched our hypermarket. Within the next month, there were something like 200 articles about it in Czech Republic, and most of them didn't go into what we were trying to say, but how much it all cost, who paid for it, and who approved it. But soon the news spread worldwide, and we found ourselves going to big festivals and galleries with a film that wasn't even finished yet. In New York the *MOMA* Gallery helped us with a presentation, putting us in touch with a Brooklyn art community,

<sup>372</sup>Taskovski sólo producirá las películas de Klusák y Remunda dado que su principal actividad es la distribución de filmes ya terminados.

<sup>373</sup>El presupuesto final, tal y como aparece en el dossier oficial de prensa es de casi 19 millones de coronas checas (aprox. 585.000 Euros) (la media en una película checa de ficción). Productores: *Czech Television*, *Studio Mirage*, *FAMU*, dos ayudas del State Fund of the Czech Republic for the Support and Development of Czech Cinematography (1 millón de coronas para hacer la película y 500.000 coronas para la distribución) por el distribuidor, Spi international, y Taskovski films Ltd.

where we screened parts of the film and then had a three hour long discussion with artists from all around the world— Japan, Iran, Palestine, Cuba, Columbia, Argentina. We spoke about life in socialist Czechoslovakia, the advent of hypermarkets, the return to Marx” (Klusák y Remunda en O'Connor, 2004:6).

Un año después, tras la incorporación de República Checa a la UE el 1 de mayo de 2004, el filme finalizado comienza su periplo por el circuito internacional de festivales. La película se estrenará en mayo de 2004 en el *Karlovy Vary International Film Festival* (principal festival en el contexto de la República Checa) y después viajará por numerosos festivales y participará en varios de los eventos promocionales organizados por el IDF, como el *East European Stand* en *Sunny Side of the Doc* (el mercado de documental más grande de Europa), el catálogo del mercado *East Silver 2004* (que tiene lugar por primera vez en el marco del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*) o la *East Silver Caravan* (una selección de documentales de Europa Central y del Este que se proyecta en varios festivales internacionales).

La película *Czech Dream* conseguirá además entrar en el circuito de salas cinematográficas, donde (al margen de una relativa apertura tras la distribución internacional de *Bowling for Columbine* (2002) por la empresa *Miramax*) el documental no tiene apenas espacio. Como apuntaban los directores:

“In the Czech Republic we promoted the film into standard distribution in cinemas, and so far we have managed to overcome the Czech viewers’ prejudice against the genre of documentary cinema. Some critics have said that we were the most original Czech film of the last thirty years, the funniest Czech documentary, or a film which depicts the absurdity of our time by its very existence. During the first month, over ten thousand viewers saw CZECH DREAM. We would be happy if our film helped open the way for other documentary films to enter the cinemas. The international premiere will take place during the official program of the upcoming Locarno Film Festival. The film is already scheduled to be shown in the London Film Festival, as well as other important international festivals. In Europe and the US, we are negotiating with several cinematic distributors and television channels (Klusák y Remunda en O'Connor, 2004:5-6).

Más adelante, la película será proyectada en varios festivales internacionales, como *Locarno* (CH), *Rotterdam* (NL) o *Leipzig* (GE) (en la competición oficial) y recibirá varios premios, como el de “*mejor documental checo*” y el “*premio del público*” en el *Jihlava International Documentary Film Festival 2004* (CZ), el “*People's Choice Award*” en el *Krakow Film Festival 2005* (PL), el “*Spar Nord Award for the Best International Documentary Film*” en el *7th Århus Filmfestival* (DK) en 2004 o el premio *FIPRESCI* en el *International Film Festival Ljubljana* (SI).

En su periplo estadounidense, la película visitará varios festivales, incluido el *Traverse City Film Festival* 2005 (US), dirigido por Michael Moore, donde recibirá el “*Best non-fiction Film Award*”. Sin duda la televisión checa explotará la imagen del archiconocido documentalista estadounidense para promocionar la película: en la *web* oficial de la película, el video de Michael Moore alabando el film aparece como carta de presentación. *Czech Dream* conseguirá ser estrenada en cines de todo el mundo (incluido el mercado estadounidense), así como numerosas cadenas de televisión europeas: *ZDF/Arte* (GE/FR), *Lichput* (BE) o *YLE* (FI).

Jihlava, octubre de 2008. La propuesta del gobierno estadounidense de instalar un radar militar en suelo checo ese mismo año parece tener repercusión en la programación del festival. Junto a otras películas dedicadas a temas militares (especialmente la guerra de Yugoslavia) encontramos el filme *Merry Christmas, Bosnia!/Vánoce v Bosně* (2008, CZ). El cortometraje, rodado en 2001 por los entonces alumnos de FAMU Vít Klusák y Filip Remunda, refleja el surrealismo de la visita de unas cantantes pop a las tropas checas en territorio bosnio para celebrar la navidad. Los directores son ya famosos en el contexto checo por ser los autores del documental de repercusión internacional *Czech Dream*, filme premiado en el *Festival Internacional de Jihlava* en 2004.

Vít Klusák y Filip Remunda, curtidos en el circuito internacional de foros de financiación, talleres de coproducción y festivales de documental, han recuperado este material rodado en 2001 para usarlo en esta edición de 2008 del *Festival de Jihlava* como plataforma de promoción de su próxima película: *Czech Peace* (*Český mír*, 2010, CZ) que relata la lucha del alcalde de un pequeño pueblo contra la instalación del radar militar estadounidense en su localidad. La proyección de *Merry Christmas, Bosnia!* incluye un trailer previo de su próxima película: *Czech Peace*.

En el teatro *Horácké* de la localidad, donde se celebra el foro de financiación *East European Forum*, uno de los proyectos que optan a la cofinanciación internacional es *Czech Peace*. Allí están de nuevo Klusák y Remunda, cuyo dossier escrito para la presentación del proyecto ante los *commissioning editors* es uno de los más atractivos y concisos tanto a nivel visual como de contenido<sup>374</sup>. Se nota que los directores están aplicando las estrategias de marketing aprendidas con *Czech Dream*. Su experiencia en distribución y su éxito previos también quedan patentes en el presupuesto de su película, que propone dos versiones con distinta duración y formato para televisión y salas de cine (27 minutos en digibeta y 95 minutos en 35 mm) y una estimación presupuestaria de 362.706 euros, coste muy superior a los otros proyectos que rondan los 200.000. Lxs *commissioning editors* provenientes de Europa noroccidental suelen considerar los 100.000 € como “lo apropiado para Europa del este”<sup>375</sup>.

<sup>374</sup>Ver dossier del proyecto en los anexos.

<sup>375</sup>Declaración de Rada Šešić en la mesa redonda “Documentary filmmaking in the Balkans” organizada durante la tercera edición del festival Documentarist (25.6.2010, Akbank Sanat (12-14 a.m.), Estambul).

Además del *East European Forum* de 2008, la película participará en todos los eventos de promoción organizados por el *IDF* de Praga, e inscritos en el circuito internacional de festivales, como el *Panel and Catalogue of Upcoming Czech Documentary Films* de 2008, *Docu Talents From the East* 2008 y *Doc Launch* 2008 (que se llevan a cabo durante el *Karlovy Vary International Film Festival*), el *East Silver Tv Focus*, *East Silver Caravan* 2009 y 2010, el mercado de documental *East Silver* 2009 y 2010, así como el *Catalogue of Upcoming Czech Documentary Films* de 2010.

Septiembre de 2009. Tras un largo proceso de negociación y millones de euros gastados en campañas de promoción del proyecto en República Checa, Barack Obama anuncia la cancelación de la instalación del radar en territorio checo. Un mes después visito de nuevo el *Festival Internacional de Documental de Jihlava*. Reviso el catálogo de su edición 2009 y me sorprende que *Czech Peace* no esté en la programación, tras la intensiva promoción del año anterior. Sin embargo, la película, que aún no se ha estrenado en ningún festival, parece estar terminada ya que aparece en el catálogo del mercado *East Silver* y puede ser visionada por los profesionales que asisten al festival en busca de nuevas películas para sus televisiones o festivales, aprovechando así la oportunidad para conseguir posibles contratos de emisión. Aunque el filme esté terminado (al menos esta versión), la película no se presenta aún en competición porque en su estrategia de gestión de festivales el *Festival Internacional de Karlovy Vary* tiene preferencia (dada su amplia presencia de sectores de la industria cinematográfica y su relevancia nacional) y se trata de un festival que exige el estreno de sus candidatas.

Tanto la sala de visionado del mercado *East Silver* como la sede de prensa del *Festival de Jihlava* se encuentran este año en la planta superior del *DKO*. Sentada (o más bien semitumbada) en uno de los cojines gigantes esparcidos por toda la planta para la realización de entrevistas (donde, por cierto, no acabo de encontrar postura) hablo con Anna Kaslová, coordinadora de *East Silver*. Me explica todas las iniciativas de *East Silver* (una videoteca especializada en documentales de Europa Central y del Este) desde su inicio en 2004, y cómo cada año inventan nuevos métodos de promoción del cine documental de la región.

El programa nació como una actividad del *IDF* (*Institute of Documentary Film/Institut Dokumentárního Filmu*) con sede en Praga, que organiza el *East European Forum* y el *East European Workshop*, y ha colaborado con el festival prácticamente desde sus inicios. Además de su videoteca para el mercado de documental disponible para los profesionales que visitan el *Festival de Jihlava*, las trabajadoras del *IDF* organizan la *East Silver Caravan*, una selección de documentales de la región que es proyectada en otros festivales internacionales, y gracias a la cual se evitan pagar tarifas de envío para su participación. Según comenta Kaslová, este año han creado dos nuevos proyectos: el *Silver Eye Award* (que premia a unas pocas películas de su catálogo) y el *East Silver Tv Focus* (que envía películas a diversas televisiones para obtener

posibles contratos de emisión). Tras varios años trabajando en el sector industrial del documental europeo, en *East Silver* conocen perfectamente a todos sus agentes y saben que la televisión es su principal fuente de ingresos y espacio de difusión comercial. Aprovechando su conocimiento de esta información especializada, el programa *East Silver Tv Focus* propone enviar dos o tres documentales que encajan con la política de programación de algún *slot* (o espacio de programación) de televisiones concretas, haciendo de intermediario.

Al igual que hicieron con *Czech Dream*, Irena Taskovski (agente de ventas y coproductora del film) y los directores de *Czech Peace* deciden que su nueva película sea estrenada en *Karlovy Vary*: el evento cinematográfico de mayor repercusión de su país, que, aunque más volcado en el cine de ficción, ofrece un interesante espacio donde están presentes distribuidores y agentes de ventas provenientes de numerosos países. Sin embargo, ya hace casi un año de la cancelación del proyecto del radar, y el tema ha perdido actualidad, por lo que, a pesar de su amplia promoción previa, la película no conseguirá tener la repercusión que tuvo *Czech Dream*.

Por su parte, el estreno internacional será dejado en manos de Michael Moore (fiel defensor del trabajo de Klusák y Remunda en Estados Unidos) que presentará *Czech Peace* en el *Tribeca International film Festival*. De nuevo el comentario sobre el film del Michael Moore aparece como soporte para promocionar la película en la *web* de la agente de ventas y coproductora *Taskovski Films*<sup>376</sup>. Desde ese momento, la película viajará por numerosos festivales, pero esta vez de menor relevancia internacional (no estará en *Dok Leipzig* o *Cracovia*) y en octubre de 2010 recibirá el premio especial en la sección checa del *estival Internacional de Documental de Jihlava*<sup>377</sup>. La película tendrá especial éxito en los países árabes, ganando el “*Aljazeera Special Award/Investigative Journalism*” en el *Aljazeera International Documentary Film Festival* en 2011, y en los festivales de *Qatar* y *Egipto (Ismailia Short and Doc Film Festival)*; así como el de *DMZ International Documentary Film Festival* en *Corea del Sur*. Precisamente los países cuya amenaza pretende neutralizar el escudo antimisiles estadounidense.

Es febrero de 2010 y el parlamento rumano acepta la instalación del radar en su territorio<sup>378</sup>. Ese año el *Astra Film Festival* (principal evento dedicado al documental en Rumanía) no se celebra dado que es un evento bianual, y tampoco *Documfest* (que se celebraba en Timișoara, y, al parecer, no ha sobrevivido a su edición de 2008). Mientras, Klusák ya ha finalizado su última película (esta vez sin Remunda) *All for the good of the world and Nosovice (Vše pro dobro světa*

<sup>376</sup>En <http://www.taskovskifilms.com/film/czech-peace/> [última consulta: 1.8.2011].

<sup>377</sup>El 6 de mayo de 2010 la película se estrena en República Checa y el 5 de julio de 2010 tiene su primera *première* oficial en el Festival de Karlovy Vary. El 30 de julio se estrena en EE.UU. (en el el Traverse City Film Festival) y el 7 de mayo de 2011 en el Planete Doc Review de Polonia. El 24 de junio de 2011 se proyecta en el Moscow Film Festival. También visita los festivales Ismailia Film Festival (2010), Valladolid Film Festival (2010), Festival dei Popoli (2010), Jihlava Film Festival (2010, sección checa). La película fue premiada en DMZ Docs South Korea 2010 y ganó el premio especial en el Al Jazeera Film Festival 2011 (Fuente: <[www.imdb.com](http://www.imdb.com) y [www.taskovskifilms.com](http://www.taskovskifilms.com)>).

<sup>378</sup>En octubre de 2011, la OTAN y el gobierno español presidido por Zapatero negocian un acuerdo para la instalación del escudo antimisiles estadounidense en la base de Rota (Cádiz). Fuente: <[http://elpais.com/diario/2011/10/09/domingo/1318132353\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/09/domingo/1318132353_850215.html)> [última consulta: 11.2.2012].



a Nošovic, 2010, CZ) que comienza a viajar por los festivales internacionales. Su proyección en *Hot Docs* (Canadá) será acompañada por la proyección de *Czech Dream*, que no fue proyectada en su día en el festival y seis años después de su estreno sigue circulando por el circuito.

Cuando analizamos las prácticas industriales inscritas en la propia programación de los festivales, como aquellas en las que han participado los artífices de *Czech Dream*, vemos que aquellos festivales que mayor repercusión internacional tienen a día de hoy han evolucionado de un modelo basado en la mera exhibición a un espacio de promoción, búsqueda de financiación y venta de películas. Un proceso que ha sido fundamental para la profesionalización de lxs directorxs que en los últimos años se han especializado en el documental creativo.

Esta inclusión de agendas económicas en los festivales nos lleva a cuestionarnos diversos interrogantes sobre su influencia en los desarrollos del cine documental. En primer lugar, ¿Qué películas han tenido éxito en el circuito económico de producción que generan los festivales?, ¿cómo ha influido este circuito en su desarrollo?, ¿qué temáticas y estéticas ha favorecido el circuito?, ¿quién se ha encargado de decidir qué películas serían producidas y en qué contexto? En segundo lugar, ¿cuál es el papel de los mercados organizados por los festivales?, ¿y de los foros de financiación?, ¿quién los financia y con qué requisitos? En cuanto a la organización de los festivales, ¿qué tipo de financiación tienen?, ¿cuál es el papel del sistema público en su financiación?, ¿y la del sector privado?, ¿y qué tipo de trabajo ofrece el festival (remunerado, voluntario,...)? Por último, ¿a través de qué estrategias crea valor añadido el festival? Y ¿qué papel juegan los mecanismos de intercambio y reciprocidad en este proceso?

El papel en la promoción de la cultura y los discursos escritos desde la cinefilia han sido los más presentes en los textos tanto críticos como históricos dedicados al estudio de festivales cinematográficos. Sin embargo, en los últimos años, la aproximación a estos eventos desde una perspectiva académica que tenga en cuenta sus diversos aspectos, así como sus dinámicas de gestión, ha dado lugar a una serie de investigaciones que abordan el fenómeno en su dimensión más económica.

A continuación haremos un repaso a los distintos enfoques que se ha dado al estudio de los festivales desde esta perspectiva.

## INDUSTRIAS CULTURALES

A la hora de analizar las dinámicas económicas de diversas prácticas culturales insertas en los circuitos cinematográficos internacionales, vamos a tomar como punto de partida las aportaciones de la antropología económica, enmarcando los problemas en un contexto más amplio, para reflexionar sobre el carácter multidimensional de los festivales. Partiendo de estas premisas, revisaremos los textos dedicados específicamente al estudio de los festivales publicados en los últimos años, para analizar sus diversas facetas. En primer lugar, hablaremos del debate surgido en torno a los discursos

que confrontan arte e industria, así como las propuestas que defienden que ambos aspectos son inseparables, y que analizan los procesos de creación de valor añadido en el marco de los festivales cinematográficos. En segundo lugar, identificaremos las publicaciones que se han centrado en la agenda económica de los festivales, y que han estudiado las estrategias de producción y distribución en el marco de eventos concretos. En tercer lugar, nos centraremos en el aspecto más organizativo, revisando las investigaciones que han abordado el estudio de las formas de financiación, así como las condiciones laborales generadas en el circuito internacional de festivales cinematográficos.

Como apuntábamos anteriormente, una de las aportaciones más interesantes de la disciplina antropológica ha sido su análisis de la dimensión económica de las prácticas sociales, sobre todo en sociedades no capitalistas, donde no se aplica la distinción entre ambos ámbitos. Los textos de mayor relevancia de Polanyi: *La gran transformación* (1944[2001]) y *Comercio y mercado en los imperios antiguos* (1957[1976])<sup>379</sup>, ofrecen una visión del análisis económico desde una perspectiva global que va más allá de las normas del capitalismo neoliberal, recalcando la dimensión social del intercambio económico en sociedades con otros sistemas económicos.

La segunda aportación más relevante de la antropología económica para esta investigación es su estudio de las relaciones de reciprocidad e intercambio. En su *Ensayo sobre el don* (1925[2005]), Mauss analiza las formas de intercambio en las sociedades arcaicas, ahondando en las implicaciones comerciales del intercambio de regalos, y el establecimiento de redes de favores. Polanyi siguió esta misma línea, defendiendo la importancia del estudio de la forma en que la economía adquiere unidad y estabilidad la interdependencia de sus partes, a través del estudio de la reciprocidad, la redistribución y el intercambio (1957[1976]). Como veremos más adelante, el análisis de las prácticas económicas que tienen lugar en el marco de los festivales suelen seguir estos modelos donde no hay tanto intercambio de dinero, como intercambio de valor, basados en complejos sistemas de reciprocidad.

Por su parte, los estudios cinematográficos en muchos casos recurren a la retórica de oposiciones entre cultura y economía, como si se tratara de dos áreas separadas e incluso antagónicas, como vemos en el artículo de Mezas, Strandgaard Pedersen, Svejenova y Mazza (2008) "Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals", donde se analiza los procesos a través de los cuales festivales como *Cannes*, *Berlin* y *Venecia* compaginan categorías opuestas como arte y comercio.

Basándose en la confrontación cultura vs mercado, Peranson (2008[2009]) propone dos modelos "ideales" de festivales: el "business festival" y el "audience festival", vinculando el primero a estrategias de producción y distribución, y el segundo a la mera exhibición. El autor elabora un cuadro donde especifica cómo en ambos tipos de festival los mismos grupos de interés actúan de diferentes manera. Así, por ejemplo, los directores asistirían al "festival comercial" como parte de su trabajo para hacer publicidad, y sin embargo asistirían al "festival de audiencias" a relacionarse con el público y con otrxs directorxs (2008:39). Por su parte, Torche (2008) ahonda en la dicotomía economía vs

---

<sup>379</sup>Codirigido por Arensberg y Pearson.

cultura, reivindicando la importancia de la articulación de ambas en su análisis del *Festival de Locarno* desde una perspectiva sistémica y cultural.

La evidencia de la materialidad que exige tanto la organización de festivales (utilizando infraestructuras, recursos técnicos y humanos), como la creación de filmes (sometida al uso de tecnologías, eso sí, cada vez más baratas), hace insostenible esta dicotomía, ya que el cine (como proceso y como objeto cultural) es a la vez un acto económico y artístico. *Film Cultures* es un claro intento de romper con dicha distinción, proponiendo entender el cine como un proceso socio-económico que va mucho más allá de la exhibición de películas (Harbord, 2002).

Muchxs de lxs autorxs que han investigado el cine desde esta perspectiva se han centrado en el estudio de festivales. Este enfoque permite abordar el análisis de sus distintas facetas, analizando su dimensión ritual, social, y al mismo tiempo económica. Tomando como referencia el concepto de *capital cultural* acuñado por Bourdieu, autoras como Harbord (2002), Czach (2004) o De Valck (2007:123-133) han estudiado los procesos por los que los festivales cinematográficos actúan de mediadores para la creación de valor añadido (tanto para las películas, como para lxs directorxs). Fischer (2009) habla del mismo proceso, pero utilizando términos sistémicos de transformación de recursos input/output.

Entendidos como espacios de creación de valor añadido, los festivales han sido equiparados con “logos” o “marcas comerciales”. Esta idea recurrente en diversos autorxs, así como en los discursos de los propios representantes de los festivales, nos da una idea de los cambios en el papel de los festivales, entendidos como etiquetas que certifican el valor cultural de las películas premiadas. Como apunta Ross, lo mismo ocurre con el papel de las fundaciones asociadas a los festivales, que permiten coproducir los filmes, a través de un estudio de caso sobre la *Hubert Bals Fund (HBF)*, asociada al *International Film Festival Rotterdam*:

“The prestige attached to the fund means that HBF is a name that not only generates publicity but can also be used by filmmakers to attract further financial support. It is aslo increasingly used as a brand in marketing material for completed films and its distinct logo appears next to film festival awards on posters and DVD cases as marker of the film's significance” (Ross, 2011:2061).

En segundo lugar, encontramos diversos textos que se centran específicamente en las prácticas concretas que conforman la agenda económica de los festivales. Turan (2002) realiza un trabajo pionero en esta línea, al describir los tres estudios de caso dedicados a *Cannes*, *Sundance* y *ShoWest*<sup>380</sup>, festivales clasificados en función de su “agenda comercial”. A pesar de no tratarse de un trabajo académico, sino una versión extendida de sus críticas cinematográficas con perspectiva histórica, el autor identifica varias de las cuestiones cruciales a tener en cuenta para analizar la agenda económica de los festivales. Así Turan describe ejemplos de diversas prácticas y actividades que no suelen aparecer en los textos de la crítica al uso, como los mercados o las estrategias de promoción que se celebran durante los festivales.

---

<sup>380</sup>En realidad ShoWest no es un festival, sino un mercado al que se han añadido proyecciones.

En su análisis del circuito global de festivales De Valck planteaba el monopolio de Hollywood de los circuitos de distribución internacionales como la clave para entender su hegemonía cultural a nivel mundial (y su ventaja competitiva respecto a los cines europeos). Según la autora, los distribuidores han alcanzado la posición más poderosa en el ciclo de producción-distribución-exhibición, dado que controlan el acceso a la venta, y por lo tanto a los beneficios económicos. En base a estas premisas, la autora planteaba la tesis de que precisamente la solución de mayor éxito al problema de la distribución del cine europeo hasta ahora, ha sido la creación de el circuito internacional de festivales de cine (2007:103-104).

A partir de su interés en las formas de distribución de “cinematografías periféricas”, Iordanova describía el circuito de festivales internacionales como prácticamente la única red de distribución del cine producido fuera del circuito de Hollywood (es decir, de la producción cinematográfica procedente de la mayoría de países del mundo). Como apunta la autora: “Many films purchased by Czech distributors are first seen here [in Karlovy Vary], thus the festival ‘admirably fulfils the worthwhile cultural goals it set itself: to become a kind of alternative distribution circuit’ (Wellner-Pospiil, 2001:348)” (Iordanova, 2006a: 32). Iordanova cita el trabajo de Turan, que, al igual que otros autores como Nichols (1994), recalca la importancia de los festivales para la circulación de cinematografías sin una infraestructura comercial que permita su circulación internacional:

“Festivals have become, in effect, what Pers Handling, head of the powerful Toronto Film Festival, has called “an alternative distribution network. A lot of work only gets shown now at festivals. A lot of foreign-language film that would get distribution ten years ago doesn’t get seen anymore.” France has been especially assiduous in using festivals around the world to get its cinema seen, and it’s impossible to imagine the current critical rage for Iranian films without the intense exposure these works have gotten at Cannes, New York, and elsewhere” (Turan, 2002:8).

Como hemos indicado, dado que los festivales internacionales han creado una red alternativa a los circuitos de distribución de las majors que monopolizan el cine comercial, este circuito se ha convertido en espacio de trabajo y búsqueda de material de las empresas que controlan la exhibición del cine que queda fuera de ese circuito controlado por Hollywood.

Respecto al papel de la *FIAPF* en los principales festivales de ficción, Iordanova recalca su papel de agrupación de productoras, que intenta controlar la red de festivales, utilizándola como intermediación para la distribución:

“It is notable that it is a producer’s organization, FIAPF (which represents producers but not distributors), that ultimately controls festivals, thus suggesting that producers regard the festival circuit as a ‘direct’ showcase for their output, a situation that leaves out the powerful intermediaries of distribution (producers do not have any similar levels of control over the mainstream distribution network or over the exhibition chains, for example)” (2006a:34).

En estos casos, como afirma también De Valck, la decisión de participar en uno u otro festival la lleva a cabo la empresa distribuidora, y en ocasiones (como afirma refiriéndose al comportamiento

de las *majors* americanas en los festivales de ficción europeos), se evita arriesgar a ser valorado negativamente apareciendo en secciones no competitivas, como las galas de apertura y cierre, o eventos especiales (2007:104).

Partiendo de estas premisas, varias investigaciones se han centrado en el papel de los festivales como espacios de producción y distribución de los filmes (Rüling y Strandgaard Pedersen, 2010). Dentro de esta corriente, encontramos varios textos centrados en estudios de caso concretos, como los trabajos de Perren (2001) y Biskind (2004) que vinculan el Festival de *Sundance* y *Miramax* con la industria creada en torno al “cine independiente” en Estados Unidos, así como otros textos como el de Steinhart (2006), que recalca la importancia del mercado *CineMart* y la Fundación *Hubert Bals* en el *Rotterdam International Film Festival* o el artículo de Rüling (2009), que analiza la incorporación de la agenda económica al festival *Annecy* de animación, a través de la creación de un mercado paralelo (2009).

En el marco especializado del cine documental, encontramos varios artículos que analizan estudios de caso concretos, como el artículo de Vladica y Davis (2008) que analiza las nuevas formas de producción y distribución en el contexto global o el texto de Ambrós (2009) “Financiación y difusión: mercados y festivales de documental”, que da algunas claves sobre la relación entre los workshops internacionales y los festivales de cine documental como circuito de distribución.

Este último texto plantea algunas de las cuestiones que analizaremos más adelante, sobre el funcionamiento de la red de festivales como plataforma de distribución<sup>381</sup>. Ambrós compara la trayectoria de dos películas, donde la primera -*Demà al mar* (Inés Thomsen, 2005)- había participado en varios *workshops* y foros de financiación internacionales, y la segunda -*Apaga y vámonos* (Manel Manyol, 2005)- no. Ambrós hace un estudio de la circulación posterior de las películas, tanto por el circuito de festivales, como en espacios de difusión remunerados (salas cinematográficas y televisiones). En el primer estudio de caso, el autor recalca la importancia del cierre de contratos de emisión previos durante los diversos eventos celebrados en el marco de los festivales: “Los festivales, los premios y los pases televisivos de *Demà al mar* apenas saltaron el marco estricto de quienes se habían comprometido anteriormente en la financiación previa. De ahí que sea provechoso y recomendable cerrar cuantos más acuerdos previos mejor” (Ambrós, 2009:226-227). La segunda película -*Apaga y vámonos* (Manel Manyol, 2005)-, a pesar de tener el mismo éxito que la anterior en el circuito de festivales, no tuvo la misma suerte en el ámbito comercial de distribución posterior: “Parece una paradoja, pero no lo ha comprado ninguna televisión y ha tenido muy pocas exhibiciones en sala. El hecho de que no exista una versión corta (la hora televisiva) puede ser una explicación al renuente trato televisivo. Además, el que no haya entrado en los circuitos de financiación previa también puede haber alejado la obra de los distribuidores comerciales. Y es que, tal como apuntábamos en el caso anterior, la financiación previa no sólo aporta dinero, sino que también garantiza visibilidad posterior” (Ambrós, 2009:228).

Para un análisis de los mecanismos de distribución de películas por la red internacional de festivales debemos, por lo tanto, tener en cuenta la importancia de estos acuerdos previos para que

---

<sup>381</sup>Ver pág.319.

toda esa serie de empresas e instituciones implicadas intenten gestionar la capacidad del festival de publicitar y agregar valor al filme para amortizar sus inversiones. Además, hay que tener en cuenta que, a pesar de no obtener reconocimiento en forma de premios, si la película es exhibida en festivales donde acuden programadorxs y directores de otros festivales para estar al corriente de la producción contemporánea, también influye en la distribución posterior de las películas. En referencia a la película *Apaga y vámonos* Ambrós apuntaba que “A pesar de no obtener distinciones en el HotDocs, muchos de los asistentes se la apuntaron en su agenda y la práctica del *dominó*, la de las fichas que van cayendo sucesivamente, ha supuesto que este documental se haya proyectado, hasta hoy, en más de 70 festivales de los cinco continentes. Entre ellos, otros dos certámenes de mucho peso, el IDFA de Ámsterdam y el británico de Sheffield. Sus responsables han recogido siete premios distintos y fueron propuestos para los Goya” (2009:228).

En lo que atañe al objeto de este estudio, los textos de mayor relevancia para entender la dimensión industrial de los festivales en Europa del este son los manuales publicados por el *IDF* en 2005 y 2007 respectivamente, con estudios de caso, análisis económicos y retrospectivas históricas escritos por profesionales que se mueven por el circuito, ofreciendo información de enorme interés y completamente actualizada. Por otro lado, la *EDN financing Guide* es un catálogo editado por la *European Documentary Network* (disponible tanto impreso como en forma de base de datos online para sus miembros), que ofrece información práctica sobre las empresas y televisiones que trabajan en la producción, distribución y emisión de cine documental en el marco europeo.

En tercer lugar, encontramos las investigaciones dedicadas a la gestión económica de los festivales en relación con su organización y funcionamiento. La propuesta de Røling y Strandgaard Pedersen (2010) de considerar los festivales de cine como objetos de estudio ideales para los estudios organizacionales, teniendo en cuenta la cantidad de información que generan respecto a sus propias actividades, como catálogos de programación, estadísticas de audiencia, o bases de datos, queda corroborada por los textos mencionados anteriormente. La proliferación de estudios centrados en el funcionamiento económico y organizativo de los festivales va en aumento y sin duda existen varias investigaciones doctorales recientes que muy probablemente ampliarán las publicaciones en los próximos años<sup>382</sup>.

En esta línea, destaca el proyecto “*Dynamics of World cinema*”, originado en el marco de los estudios cinematográficos. La investigación ha sido liderada por Dina Iordanova desde la *Universidad de St. Andrews* (Escocia) y ha dado lugar a la publicación anual “*Film Festival Yearbook*”, en el que se abordan las formas de organización y la dimensión económica de los estudios de caso analizados en el marco de festivales de todo el mundo (con especial incapié en el continente asiático). De entre los artículos que componen las dos primeras ediciones del “*Film Festival Yearbook*” destacan el artículo de Rhyne, que se centra en el análisis de las formas de funcionamiento vinculadas al tercer sector (ONGs y entidades sin ánimo de lucro) que funcionan dentro del modelo capitalista neoliberal de gestión de la cultura (2009) (tema también planteado por Iordanova al analizar los conflictos entre los festivales *Golden Golem* de Praga y *Karlovy Vary* ante los nuevos modelos de financiación de la

<sup>382</sup>Es el caso de Fischer, que va a coeditar la cuarta edición de *Film Festival Yearbook* junto a Dina Iordanova (2013).

cultura en los estados ex-comunistas (2006a)). Los textos de Cheung (2009 y 2010) analizan distintas formas de financiación y modelos corporativos en varios festivales internacionales. Cabe destacar también el trabajo de investigación de Bauer en la *Universidad Erasmus de Rotterdam* (2007), con un interesante análisis comparativo de los modos de financiación de varios festivales de Polonia y Holanda<sup>383</sup>.

Este enfoque también ha llamado la atención de análisis realizados desde los estudios dedicados a la organización de empresas (*management studies*) y la gestión cultural. En esta línea, destacan los textos producidos en el marco algunos de los proyectos de investigación más recientes realizados en diversas universidades europeas, como la *Copenhagen Business School* dentro del proyecto “*Creative Encounters*” dirigido por el profesor Jesper Strandgaard Pedersen; los originados en torno al proyecto “*Art Festivals and the European Public Culture*”<sup>384</sup> creado por Jérôme Segal y Monica Sassatelli; el proyecto de investigación *EURO-FESTIVAL project* coordinado por Liana Giorgi desde el *Interdisciplinary Centre for Comparative Research in the Social Sciences (ICCR)* con sede en Viena, y el *European Festival Research Project (EFRP)*<sup>385</sup> o la *Grenoble Ecole de Management* (en el sureste de Francia)<sup>386</sup> cuya cuarta conferencia anual “*Cultural Production in a Global Context: The Worldwide Film Industries*” acogió varias presentaciones dedicadas al estudio de festivales.

En el marco del Estado español, en los últimos años han aparecido una serie de estudios que analizan la dimensión más industrial de los festivales, entre los que podemos incluir la tesis de Jurado (2004[2007]), la de Devesa Fernández, publicada en 2006 bajo el título *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid*<sup>387</sup> o la reciente tesis de Binimelis sobre la trayectoria de las coproducciones hispanoamericanas en el circuito internacional de festivales de clase “A”.

Por último, en lo que respecta al estudio específico de las formas de trabajo (voluntario o remunerado) en el marco de los festivales, destacan el trabajo de Loist (2011), que rastrea la distribución de los ingresos en el *Festival Gay y lésbico de Frankfurt*, incidiendo en la precariedad laboral de organizadorxs y cineastas; además del texto dedicado al campo más general de las formas de trabajo de la industria cinematográfica de Mathieu (2009)<sup>388</sup>, que intenta hacer una revisión teórica de la bibliografía disponible sobre el tema.

<sup>383</sup>Se trata de su trabajo de fin de Máster.

<sup>384</sup>Fruto de la colaboración del ICCR de Viena, la *Universidad de Sussex*, la *École Pratique des Hautes Études* de París y la *Fondazione di ricerca Istituto Carlo Cattaneo* de Bolonia.

<sup>385</sup>Consortio en el que colaboran varias universidades y asociaciones profesionales (Los miembros del *EFRP consortium* son el *Budapest Observatory*, Budapest (HU), *European Festival Association*, Gent (BE), *Faculty of Creative and Performing Arts, Leiden University*, Leiden (NL), *Fondazione Fitzcarraldo*, Torino (IT), *Institute of European Studies, Université Paris 8*, Paris-St. Denis (FR) y el *School of Media and Cultural Production, De Montfort University*, Leicester (UK)) (Ver <[www.euro-festivals.org](http://www.euro-festivals.org)>)

<sup>386</sup>Del 3 al 5 de junio de 2010.

<sup>387</sup>El libro ganó el Premio *Fundación Autor/SGAE* de Investigación Cultural y ha sido editado por la *Fundación Autor* en 2006.

<sup>388</sup>El texto titulado “What kind of ‘market’ are film labor markets? A prospective literature review” surge en el marco del proyecto “*Creative Encounters*” de la *Copenhagen Business School*. Disponible online en: <<http://research.cbs.dk/en/publications/what-kind-of-market-are-film-labor-markets%2847d7df60-21f8-11df-a7c8-000ea68e967b%29.html>> [última consulta: 3.10.2011].

A continuación reflexionaremos sobre las distintas dimensiones económicas del circuito de festivales de cine documental en el este de Europa, analizando las formas de organización y financiación que utilizan, así como las actividades comerciales incluidas en su programación.

## CIRCUITOS DE CIRCULACIÓN DEL DINERO

Los cambios en el sistema político y económico que se han producido en los países del este europeo en los últimos años han influido profundamente en las formas de creación, financiación y organización de los festivales, en el contexto del nuevo modelo de gestión cultural adaptado a los mecanismos de funcionamiento del capitalismo neoliberal y la globalización, con el marco legislativo de la *Unión Europea* como telón de fondo.

Al mismo tiempo, en la década de 1990 han aparecido nuevos modelos de producción cinematográfica en toda Europa, que utilizan los festivales como plataforma para atraer financiación, incorporando a su programación la agenda comercial. De esta forma, los festivales se convierten en espacios de producción y distribución que ponen en contacto a la industria con lxs documentalistas a través de talleres de coproducción (*workshops*), foros de financiación (*pitching forums*) y mercados paralelos. Estas influencias han tenido una repercusión directa en el funcionamiento económico de los festivales, así como en su incorporación de agendas comerciales a través de eventos paralelos en su programación.

A continuación analizaremos la dimensión económica del circuito de festivales, aludiendo a tres cuestiones fundamentales: las formas de creación de valor cultural, las actividades económicas que incluyen en su programación, y las formas de financiación que utilizan.

En primer lugar, reflexionaremos sobre las formas de creación de capital cultural a través de la gestión del evento y su presencia en los medios, haciendo incapié en las formas de interacción social e intercambio que no implican transacción económica, y sin embargo, contribuyen a la creación de valor añadido. En segundo lugar, revisaremos las actividades del festival que integran la agenda económica en su funcionamiento, reflexionando sobre su importancia como estrategia de importación de recursos (económicos para la producción de filmes, y personales a través de la invitación de profesionales de la industria). Por último, analizaremos las formas de organización de los festivales de la muestra para ver sus estrategias de financiación, ya sea a través de instituciones públicas o privadas. Analizaremos así mismo la gestión de esos recursos financieros para ver su repercusión en la organización laboral, la capitalización, así como las formas de distribución del dinero en el marco del evento.



## Creando valor añadido

Al final de la sección anterior (dedicada a la dimensión cultural de los festivales) aludíamos a la importancia del fomento de la crítica especializada y la presencia en los medios que los festivales promovían a través de seminarios, eventos paralelos y gestión de su presencia en los medios de comunicación. Estas prácticas están directamente vinculadas con los procesos de creación de valor añadido para las películas (y para el festival mismo) a través de su inclusión en la programación, su presencia mediática, así como la posibilidad que el festival da a lxs documentalistas para interactuar con profesionales del sector.

En primer lugar, cabe destacar que, a pesar de la inclusión de eventos comerciales dentro de su programación, los festivales se definen por su carácter de intermediarios o espacios neutrales entre la industria y la creatividad, por lo que, en realidad, su finalidad no es explícitamente comercial. Esto tiene implicaciones para la libre circulación de películas, ya que, si éste supusiera un intercambio comercial estaría sometido a diferentes regímenes tributarios, especialmente para países no miembros de la UE. En este sentido, en muchos de los formularios de inscripción para el envío de películas se alerta de la importancia de especificar que el envío es para usos no comerciales. Por ejemplo en el formulario del *Festival 1001* de Estambul podemos leer:

“Please put “for cultural purposes only no commercial value” remark on the envelopes sent. In order to avoid any complications please don’t write any value.” (1001 regulations for 2011 edition, en [www.1001belgesel.net](http://www.1001belgesel.net), 2011)<sup>389</sup>.

En segundo lugar, podemos decir que los festivales gestionan el valor añadido a través de su propia “marca”. El hecho mismo de ser incluido en las secciones oficiales de los festivales se utiliza como promoción de la película, no sólo en el marco del propio festival, sino también en su distribución posterior. Esta cuestión queda patente si analizamos la inclusión de logos de los festivales en carteles, páginas web, DVDs y todo tipo de material promocional de las películas, que indican que éstas han sido seleccionadas o premiadas en un determinado festival. Esto explica por qué lxs autorxs y distribuidorxs están dispuestos a permitir la proyección de sus películas en el marco de los festivales de forma gratuita, ya que consiguen al mismo tiempo publicidad a través de la exposición mediática y la crítica, y por otro lado, valor añadido a través de la obtención del visto bueno del festival a través de su sello (y en su caso, a través de la obtención de premios).

Así, encontramos referencias a los festivales en el material promocional de las películas, pero también en los textos editados por los festivales (como los catálogos) y, especialmente, en los catálogos de los mercados paralelos, donde se ofrece un apartado para enumerar los festivales en los que ha participado cada película, los premios recibidos, y, en los últimos años, también los logos de programas de promoción como la *East Silver caravan* del IDF o *Polish Docs* (de la *Krakow Film Foundation*), que indican que las películas han formado parte de los respectivos catálogos. Así

<sup>389</sup>En: <[http://www.1001belgesel.net/userfiles/dokumanlar/14\\_1001\\_regulations.doc](http://www.1001belgesel.net/userfiles/dokumanlar/14_1001_regulations.doc)> [última consulta: 3.10.2011].

[última

mismo, hemos visto cómo en algunos de estos catálogos también se incluyen símbolos que nos indican que las películas han participado en uno u otro *workshop* (como el *East European Forum*).

Estas estrategias, además de asignar valor, son un instrumento simbólico de gran utilidad para lxs agentes de ventas y seleccionadorxs, ya que, una vez que se conocen las temáticas y estéticas promovidas por cada institución (que como apuntábamos en el capítulo anterior, funcionan en cierto modo como “escuelas”), se ahorra mucho tiempo. Por lo tanto, dichos símbolos, funcionan como claves para, antes incluso de verlas, saber cuáles son los rasgos principales de las películas.

Por otra parte, los premios recibidos no son solamente “etiquetas” que avalan el valor artístico de un filme, sino también añaden valor a través de la escenificación ritual que supone la ceremonia de entrega<sup>390</sup>.

El tercer elemento a tener en cuenta en los procesos de acumulación de valor es la interacción social. Como apunta De Valck en su análisis del proceso de asignación de premios en el festival *IDFA* de Amsterdam: “for the festival is, indeed, what matters, not only because the invitation already adds (modest) value, but mostly because it grants them access to the professional (network) opportunities of the event” (De Valck, 2010:8).

En el segundo capítulo, dedicado a la creación de “conexiones” en el circuito, quedaba patente la importancia del desarrollo de una red internacional de interacción entre profesionales tanto para el desarrollo de festivales, como el de institutos de promoción y proyectos en torno al documental en la mitad este del continente. Los contactos establecidos en el marco de los festivales con profesionales de la industria se convierten en muchos casos en relaciones a largo plazo que posibilitan, tanto los proyectos de cooperación, como las dinámicas de reciprocidad basadas en la invitación mutua, que en última instancia sostienen el funcionamiento continuo y ampliación constante de la red de festivales. El hecho de que personas como Martichka Bozhilova o Nenad Puhovski se hayan convertido en catalizadores fundamentales para el cine documental en sus respectivos entornos se entiende al analizar la red de contactos que han ido estableciendo en los años previos a la realización de sus respectivos proyectos: el festival *Zagrebdox* y el *Balkan Documentary Center*. Lo mismo ocurre con directores como Boris Mitić y Peter Kerekeš, que, a través de su circulación por la red, han conseguido añadir valor a su trabajo, haciéndose conocer en las redes especializadas de profesionales, que son, en última instancia, quienes deciden qué películas se muestran o se financian.

Por último, cabe destacar que todos los procesos de asignación de valor mencionados anteriormente no implican transacción monetaria, sino que en ellos actúan los mecanismos de reciprocidad y asignación de valor simbólico. Como apuntábamos al inicio, en este sentido las aportaciones de la antropología económica son de gran ayuda para analizar la dimensión económica (como es el proceso de asignación de valor) de actividades que no implican intercambio de dinero, pero sí asignan valor simbólico, que puede traducirse en ingresos a través de otras redes comerciales, como es la exhibición en salas o en televisión.

---

<sup>390</sup> Ahondaremos en esta cuestión en el apartado dedicado al análisis de la dimensión ritual de los festivales.

## Agenda económica del circuito de festivales

La incorporación de prácticas económicas al marco de los festivales de cine documental que se han celebrado en la mitad este del continente europeo en los últimos años ha transformado algunos de estos eventos de meros circuitos de exhibición a espacios de producción y desarrollo de nuevos proyectos, búsqueda de financiación, distribución y promoción.

Podemos afirmar que esta incorporación de la agenda económica está fuertemente vinculada a la transformación del circuito internacional de festivales, así como al establecimiento de jerarquías dentro de él. Como afirma De Valck: “The turn to various industry-supporting services is a significant development in the transformation of the festival network model. It strengthens the nodal function of a couple of leading festivals and adds a strong business agenda to the dominant cultural agenda. It may also help to establish a regional hierarchy among festivals” (2007:110).

Este cambio se ha producido a causa de la incorporación de algunos eventos y actividades paralelas (normalmente clasificados como “industry sections”) en la programación de los festivales. Entre los más importantes están los *workshops* internacionales de coproducción, los foros de financiación, los mercados de documental, la promoción de filmes en producción (“work in progress”), así como las actividades para crear contactos con profesionales de la industria.

A continuación haremos un repaso de las diversas prácticas y actividades que se celebran en el marco de los festivales analizados para ver cómo en los últimos años la agenda comercial ha ido integrándose en sus formas de organización. En las tablas siguientes ofrecemos un listado de los principales talleres de coproducción, foros de financiación y mercados que mayor influencia han tenido en el desarrollo de la cultura documental de la mitad este del continente europeo en los últimos años, para analizar su relación con el circuito internacional de festivales. Incluimos además un mapa que nos indica el lugar de celebración de cada uno de estos eventos.

**Tabla 6: Principales foros de financiación y mercados**

En primer lugar enumeramos la lista de *pitchings* y mercados celebrados en el marco de los festivales y (co)organizados por ellos. Como vemos a continuación, los *pitchings* que se celebran durante los festivales están relacionados con los *workshops* o talleres de coproducción especializados en la región y funcionan como última sesión de éstos:

clave	FESTIVAL	WORKSHOP		PITCHING		MERCADO	
THES	<b>Images of the 21<sup>st</sup> Century. Thessaloniki Documentary Festival</b>	Docs in Thessaloniki +EDN		Docs in Thessaloniki +EDN	1999	DocMarket THES	1999
JHLA	<b>Jihlava International Documentary Festival</b>	Ex Oriente Film Workshop IDF	2003	East European Forum +IDF	2000	East Silver Market +IDF/East Silver	2004 digit: 2008
ZAGR	<b>Zagrebdox. International Documentary Film Festival</b>	Zagrebdox Pro	2005	Zagrebdox Pro	2005	-	
KRAK	<b>Krakow Film Festival (Documentary, Animated and Short Fiction)</b>	Dragon Forum Academy +Arkana Studio	2006	Dragon Forum +Arkana Studio	2006	Krakow Film Market	2005
LEME	<b>Lemesos International Documentary Film Festival</b>	DocsTalk	2009	DocsTalk (mini-pitching)	2009	-	
KOSO	<b>DOKUFEST. International Documentary and Short Film Festival</b>	BDC Workshop +BDC	2010	(ensayo) +BDC	2010	-	
IST	<b>Documentarist</b>	Project Development Workshop 2011-BDC discoveries +DocIstanbul +BDC	2010	(ensayo)	2010	-	

Además, encontramos otros festivales que también celebran *pitchings* y mercados, y que, a pesar de no estar situados en la región, han tenido una amplia repercusión en el desarrollo de estas infraestructuras en Europa del este, dado que numerosos profesionales de la región han encontrado financiación para sus proyectos en dichos eventos de Europa noroccidental:

clave	FESTIVAL	WORKSHOP		PITCHING		MERCADO	
FID	FID Marseille			Sunny Side of the Doc	1990 - 2005	Sunny Side of the Doc	1990
IDFA	International Documentary Festival Amsterdam	IDFA workshop	1993	IDFA Forum ("The Forum")	1993	Docs for Sale	1996 2008 online
LEIP	Dok Leipzig	Documentary Campus (2001) + Documentary Campus	2004	The Art of Pitching	2004	Dok Market	2004
NYON	"Visions du réel". Nyon International Documentary Film Festival	EAVE	2006	Pitching du Réel +EDN +DocOutlook Innal Market	2006	Doc Outlook-International Market (DOCM)	2006
CPH	CPH:DOX	DOX:LAB		CPH:MARKET		CPH:FORUM	2007
SHE	Sheffield			Meetmarket		Online Videotheque	

En el marco de festivales no especializados en cine documental, también encontramos diversos eventos que han organizado *pitchings*, mercados y proyectos de promoción que han influido en el cine documental de la región:

clave	FESTIVAL	WORKSHOP		PITCHING		MERCADO	
SARA	Sarajevo Film Festival	Sarajevo Talent Campus	2007	Pack&Pitch			
KV	Karlovy Vary	-		-		Video Room	
BER	Berlin	Berlinale Talent Campus		Berlinale Co-Production Market			
CAN	Cannes International Film Festival					MIPDOC	

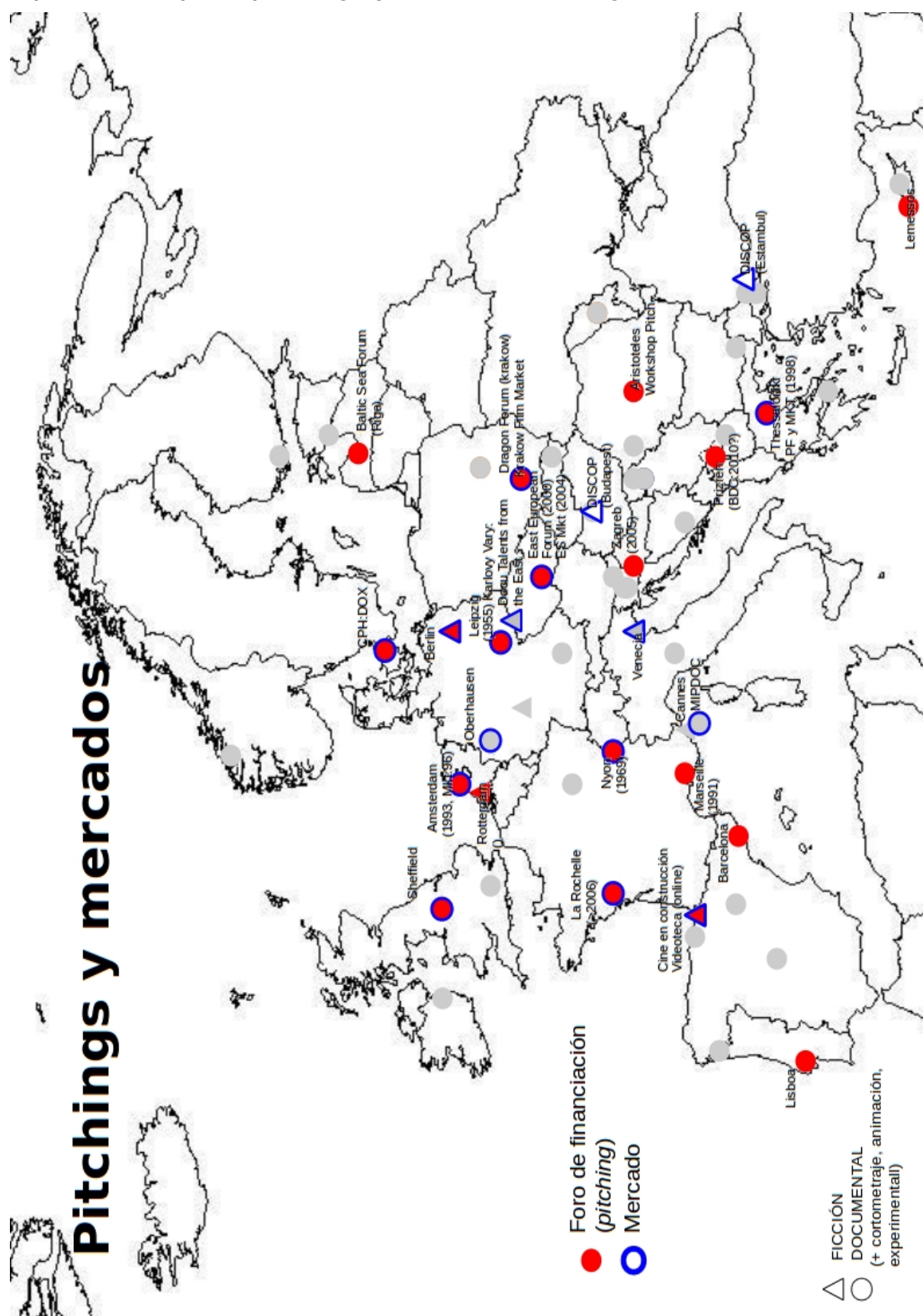
Por otra parte, existen mercados y foros de financiación que se celebran independientemente de los festivales, normalmente como fase final de otros *workshops* internacionales de coproducción que no colaboran de forma directa con los festivales. A continuación enumeramos los más relevantes para la región:

clave	FESTIVAL	WORKSHOP	PITCHING	MERCADO	PROMOCIÓN
-		Baltic Sea <sup>391</sup> Forum	Baltic Sea Forum		
-		Aristoteles Workshop	Aristoteles Workshop Pitching		

Por último, encontramos algunos eventos que funcionan exclusivamente en clave de mercado o feria comercial para la compra-venta de productos audiovisuales. El mercado de documental que más influencia ha tenido para las prácticas económicas en torno al documental de la mitad Este del continente es *Sunny Side of the Doc*, que dada su trayectoria ha pasado a convertirse en un modelo único de gran repercusión en toda Europa. Originariamente creado como mercado paralelo que se organizaba en colaboración con *FIDMarseille*, pasó a erigirse como evento independiente en 2005 y a día de hoy ha tomado la forma de feria industrial incluyendo en su programa *pitchings*, proyecciones y, especialmente, innumerables prácticas de promoción. Además existen otros eventos meramente comerciales no especializados en documental que se celebran en la región, y que también incluimos en la siguiente tabla:

clave	FESTIVAL	WORKSHOP	PITCHING	MERCADO
-	-	-	Theme-based pitching sessions	Sunny Side of the Doc 2005
				DISCOP-BudaPEST
				DISCOP-Estambul

<sup>391</sup>El foro se celebra en Riga, e incluye proyectos de los países de la región del Mar Báltico, así como países de la antigua U.R.S.S. Y su órbita de influencia (Europa Central y del Este).

Mapa 5: Principales *pitchings* y mercados de la región

## La red como plataforma de (co)producción

En las dos secciones anteriores hemos analizado la influencia de los *workshops*, en primer lugar como espacios de articulación de identidades supranacionales (cuando abordábamos la dimensión espacial de los festivales<sup>392</sup>) y en segundo lugar en su dimensión más creativa (como escuelas que fomentan estéticas y temáticas determinadas<sup>393</sup>). Dado que la esencia de los talleres que han colaborado con los festivales de la muestra consiste en ejercer de intermediarios entre la industria y la creatividad (como demuestra el hecho de que todos ellos estén encaminados a la preparación de una sesión final de *pitching*), a continuación analizaremos la función más comercial de estos eventos.

La aparición de estos *workshops* se relaciona con el vacío en el campo de la enseñanza superior de contenidos relativos a las labores de producción que operan en el sistema capitalista, especialmente en el marco de Europa del este<sup>394</sup>. Partiendo de estas premisas, Müller reflexionaba sobre la importancia de la figura del productor en uno de los textos editados por el *IDF* como guías prácticas para la coproducción:

“I know that it can sound a bit arrogant to underline the importance of the producer as much as I do now. And let me stress that I do not at the same time underestimate the role of the director. I am still a dedicated fan of the so-called *auteur* film. But I do say **“get yourself a producer”** whenever I can, because I have seen how little importance is given to the development of skilled international producers. At FAMU, the wonderful Czech film school,, they educate directors with a big D who come out to an industrial reality where it is very difficult to get a job. But they do not seem to do a lot for the producers even if the country needs independent producers to bring all the ideas to the world. (...) I think that respect for the profession is lacking in many countries” (Müller, 2007)<sup>395</sup>.

En los *workshops* internacionales, lxs participantes aprenden el lenguaje de la coproducción internacional y, lo que es más importante, crean lazos con profesionales de la industria (aunque en algún caso no lleven a coproducciones o pre-ventas directas) que les permiten una promoción internacional, para una vez recorridos los festivales y recibido un número de premios, tener los contactos adecuados para poder vender el filme terminado.

A grandes rasgos, vemos que los participantes en los *workshops* internacionales han conseguido una amplia circulación y reconocimiento en el circuito internacional de festivales, como ha ocurrido con los trabajos realizados en el marco de *Ex Oriente Film Workshop* (vinculado al festival de Jihlava, y al *One World Human Rights Documentary Film Festival* de Praga a partir del 2012) o el *Documentary Campus* que celebra su foro de financiación durante el *Festival Dok Leipzig*.

<sup>392</sup>Sección 3.2, a partir de la pág.247.

<sup>393</sup>Sección 3.3, a partir de la pág.279.

<sup>394</sup>Que sin embargo no es exclusiva de países ex-comunistas. Como afirma Finney “While film schools and university courses abound across Europe, few if any teach about the way the audiovisual market operates on a pan-European level – or an international one, for that matter” (en De Valck 2007:108) Finney, Angus (1996) *The state of European Cinema: A Dose of Reality* (London: Castell), p.7.

<sup>395</sup>Negrita y cursiva en el original.



Por otra parte, si analizamos quiénes han sido lxs tutorxs de los workshops internacionales, así como lxs miembros de los paneles de los foros de financiación, queda patente la dependencia de lxs profesionales de Europa noroccidental para los *workshops* celebrados en la mitad este del continente. Como apunta Müller en la auto-entrevista publicada en el *Documentary Handbook 2*:

“Why not just let the experienced and clever Western European producers find their Eastern European projects and directors – and make the films with Western money!

TSM: Absolutely not! That is neo-colonization, isn't it? The goal must be to educate producers in Eastern Europe. Some for the national production, some for the international one, and some for both national and international. Most of the countries need 3-4 international producers with an important role, that make themselves known all over Europe. It is a matter of infrastructure. What I would love much more is the cooperation between Eastern European countries with the same financial level and problems to solve. On a national level it is very much a matter of organization. There is no need for a lot of small independent producers – go together, use your common skills. A director who has just been producing might have the skills to be a producer for a colleague for the next film. It is a partnership. The old-fashioned cigar-smoking Hollywood tycoon behind his desk has never existed in documentary making. Go ahead!” (Müller, 2007:33 en Weiserová, 2007).

En los últimos años, hemos visto cómo profesionales que han comenzado a participar en la red de festivales y *workshops* internacionales como productorxs y directorxs, ahora están formando parte de la lista de tutorxs de los workshops que se celebran en la región (como es el caso de Filip Remunda, Martichka Bozhilova, Oliver Sertić o Boris Mitić). Sin embargo, los *commissioning editors* participantes siguen procediendo en gran medida de países noroccidentales, con lo que se mantienen las relaciones de dependencia económica, aún más acentuadas tras las políticas de reducción de inversión pública para salvar la banca privada internacional.

Por otro lado, cabe destacar que los *workshops* son actividades de alto coste económico, ya que implican el desplazamiento de personas de diferentes países a un punto de encuentro unas cuatro veces al año, lo que implica el pago de transporte y alojamiento, así como las tasas de participación en los propios talleres. Si analizamos la evolución del coste de los *workshops* en Europa del este en los últimos años, vemos que las tasas se han incrementado considerablemente, según avanzaba el proceso. Sin embargo, cabe añadir que existen becas para participantes procedentes de países del Este (a condición impuesta por *MEDIA* de que pertenezcan a la *UE*), por lo que lxs artistas y productores de países en proceso de integración o fuera de la órbita de la *Unión Europea* que, sin embargo, se encuentran en una situación económica más desfavorecida, se ven perjudicados. En este sentido, el *Festival de Jihlava* en colaboración con el *Ex Oriente Workshop* han intentado buscar becas y financiación para participantes provenientes de países como Moldavia, Armenia o los países Bálticos.

Como hemos apuntado en ocasiones anteriores, muchos de los talleres de coproducción internacional organizan una sesión de *pitching* final como última sesión del proyecto, lo que nos lleva

a abordar otra faceta económica: el festival como mercado. En este sentido, vemos que han aparecido dos tipos de eventos que convierten el festival en un espacio de intercambio comercial: el primero es el “mercado de ideas” (los *pitching forums* donde se venden proyectos en fase de desarrollo) y el “mercado de películas” (las videotecas para visionar películas terminadas).

### El festival como foro de financiación

En cuanto a los foros de financiación o *pitchings*, hemos visto cómo la mayoría están integrados en una serie de eventos profesionales más amplios que incluyen *workshops* (de mayor o menor duración) donde se aprende a preparar la presentación de proyectos una estructura prefijada y normalizada. En este sentido, cabe destacar que muchxs tutores de los *workshops* internacionales (como Sybille Kurz, tutora de *pitching* en *Esodoc* 2005) se han especializado en la impartición de seminarios y talleres para la enseñanza de esta forma de presentación de proyectos para la industria audiovisual. La finalidad principal de los *pitchings* es que los *commissioning editors* y agentes de ventas cierren contratos de pre-compra o coproducción de los proyectos presentados, ayudando a financiar los filmes.

En la mitad este del continente Europeo destacan varios foros de financiación que han aparecido en la última década. En primer lugar está el *East European Forum*, que se celebra durante el *IDFF Jihlava* desde el año 2000 (pero que tras su edición de octubre de 2011 ha pasado a celebrarse en Praga durante el *One World Film Festival*, especializado en derechos humanos). El foro se centra en proyectos de Europa central y del Este (entendiendo el concepto de forma amplia, con lo que incluyen proyectos que vienen de países ex-soviéticos como Azerbayán o Georgia). En segundo lugar está *Docs in Thessaloniki*, que se celebra durante el *Thessaloniki Documentary Festival*, organizado directamente por la *EDN* y que tiene una vocación mucho más internacional y no tan centrada en una región concreta, aunque suele contar con una amplia presencia de proyectos de Grecia y algunos países mediterráneos. En tercer lugar está el *Dragon Forum*, que se celebra durante el *Krakow Film Festival* (el segundo más antiguo de la región, que sin embargo ha incorporado a su programación diversas actividades económicas siguiendo las nuevas tendencias del circuito internacional de festivales) y por último el *Zagrebdox Pro* que se celebra en la capital croata, que es una referencia importante para documentalistas procedentes de la antigua Yugoslavia.

Cabe destacar, sin embargo, que los *pitchings* más reputados para lxs profesioanles de la región analizada siguen estando en Europa noroccidental, y muchas veces los *pitchings* y *workshops* de Europa del este no son sino un primer paso en la carrera internacional para la búsqueda de financiación. Éste es sin duda el caso del foro organizado como última sesión del *Balkan Documentary Center* que se ha celebrado durante el festival *Dokufest* en 2010 y 2011, que no invita *commissioning editors* extranjeros (ni locales), sino que simplemente prepara a lxs documentalistas para presentar su proyecto en otros foros donde sí haya posibilidades de pre-venta y coproducción. Como afirma la web del *BDC* este año 2012 han conseguido un proyecto de colaboración con los festivales *Dok Leipzig* y *Sheffield Doc/Fest*, gracias al cual algunos de sus proyectos serán preseleccionados para participar en los *pitchings* internacionales que se celebran en el marco de dichos festivales, donde sí hay una posibilidad real de obtener financiación, dado que asisten

verdaderos *commissioning editors* que suelen estar interesadxs en coproducir alguno de los proyectos presentados.

Por otro lado, los principales *pitchings* de referencia en Europa occidental son: el *IDFA Froum* (con una amplia representación de proyectos internacionales) y *Dok Leipzig* (donde los participantes en el workshop *Documentary Campus* realizan su última sesión). También destaca el *pitching* organizado por el workshop *Documentary in Europe*, que sin embargo no se realiza en el marco de ningún festival. Por su parte, el workshop *Esodoc* no organiza ningún *pitching*, pero sí ofrece formación para la presentación de proyectos en dichos eventos.

Por último, cabe añadir que tras la crisis financiera internacional, el rescate de la banca privada por parte de los diversos gobiernos europeos ha llevado a una reducción de la inversión de las televisiones públicas en los foros de financiación, por lo que a partir de 2010 se están probando nuevos modelos de *pitching*, como las iniciativas de *crowd-funding*. Estos foros de financiación mantienen el mismo modelo que los *pitchings* tradicionales, pero en vez de presentarse los proyectos de película a profesionales del sector (*commissioning editors* y agentes de ventas), se presentan al gran público, que hace una pequeña aportación económica para la realización de la película. Como apunta Sevchenko, reflexionando sobre el foro de financiación del *Ex Oriente Film Workshop* celebrado durante el *Festival Internacional de Jihlava* en octubre de 2010:

“Workshops once offered moderation between filmmakers and commissioning editors. But these days, with decreased budgets for slots, several successful doc-makers are wondering if it's worth the time, money and effort” (...) “IDF attempted to scrap the old tactics and find a new approach: “I don't see it as a pitching forum anymore,” says Head of Program Ivana Milošević. “I see it as a doc presentation, a promotional tool.” IDF ditched the old format of a pitch performance ring and conducted roundtables following the presentations, each comprised of commissioning editors, sales agents and distributors. With no spectacle or theatre, no opposition or defence, the tables now allow more face-time with experts to dig deeper into each project, which is nearly impossible in a 7-minute pitch” (2010:30).

Efectivamente, en este año 2011 hemos visto cómo se han organizado nuevos eventos alternativos al *pitching* para la búsqueda de financiación, como las estrategias de *crowd-funding*, donde es el público y no las televisiones o distribuidoras quienes invierten en la película en fase de producción. Además los festivales suelen ofrecer un premio al mejor *pitching*, lo que en muchos casos, a pesar de los presupuestos, es suficiente para llevar a término el filme.

### **El festival como mercado**

Al margen de los espacios para la coproducción, en los festivales también encontramos los mercados propiamente dichos: videotecas de cine documental accesibles sólo a quien porte acreditación profesional, donde *commissioning editors*, agentes de ventas y representantes de distribuidoras (así como seleccionadorxs de otros festivales) pueden visionar los filmes del catálogo en el orden y manera que prefieran, o incluso sólo fragmentos de éstos.

Los más importantes de la región son el *DocMarket* de Tesalónica (creado en 1999) desde la primera edición del festival, que fue el único de la región hasta la aparición del *East Silver Market* en el *Festival de Jihlava* en 2004, que incluía la producción más reciente de Europa Central y del Este. Por su parte, el *Krakow Film Market* puede considerarse el más amplio de la región, dado que colabora con las videotecas de *East Silver*, *DokLeipzig*, *DocMarket* de Tesalónica y *Visions du réel*, que actúan como curadores de las selecciones de sus respectivos catálogos que serán incluidas en el del *Krakow Film Market*, lo cual amplía enormemente su cartera de películas disponibles para los profesionales del sector que visitan el festival polaco.

Cabe añadir, que la digitalización de estos mercados se ha producido en el período 2008-2010 (el mercado de Tesalónica se llevó a término en 2010, tras un intento fallido en 2009) y el de Jihlava se digitalizó en 2009. Los avances tecnológicos han permitido además el control de los datos de proyección (que el festival o instituto organizador utiliza para hacer estudios estadísticos), así como que la misma película sea visionada por varios profesionales a la vez. En ese sentido, como apuntábamos anteriormente, Cracovia tiene un acuerdo con Leipzig y East Silver. Por otro lado, algunos festivales de menor repercusión como *Dialëktus* o *Astra Film Festival* ofrecen de forma más o menos informal un espacio de visionado de las películas para profesionales en forma de videoteca, aunque no son considerados mercados profesionales. Además, cabe destacar que los mercados y su digitalización han sido objeto de las ayudas *MEDIA* de la UE, que impone una serie de cupos de películas producidas (o coproducidas) por empresas que tengan su sede en un país de la UE. Por otro lado, también es importante mencionar que en los últimos años los mercados de la mitad este del continente han incluido tarifas de participación para las películas recibidas para su posible inclusión en el catálogo siguiendo el modelo de los mercados de la mitad occidental del continente.

En cuanto a los referentes en Europa occidental, vemos que mercados que se celebran en los festivales de *IDFA* (Amsterdam), *Dok Leipzig* o *Visions du réel* (Nyon) tienen una enorme repercusión internacional, especialmente para los profesionales de Europa del este. También destacan otros mercados más periféricos como *CPH:DOX* (Copenhague) o *Sheffield*, que están cobrando importancia en los últimos años.

Un capítulo aparte merece *Sunny Side of the Docs*, que se celebra en La Rochelle (Francia) desde 2005 tras su escisión del festival *FIDMarseille*, ya que no se trata de un mercado-videoteca que aprovecha la atracción de profesionales a un festival para ofrecer su catálogo, sino que es un mercado que sigue el modelo de las ferias de muestras organizadas en otros sectores industriales, en los que cada entidad participante paga una tarifa para organizar su stand, donde se promocionan las películas.

Por último, cabe destacar la importancia de la dependencia de estos mercados de la asistencia al festival de profesionales del sector (preferiblemente agentes de ventas y representantes de distribuidoras), que son quienes realmente se encargan de comprar las películas para su emisión posterior. En este sentido, el análisis que Iordanova hace de los intentos de Karlovy Vary de crear un mercado profesional, relacionándolo con el contexto internacional, es muy clarificador:

“But the Karlovy Vary attempt to run a film market in the late 1990s was largely seen as an ‘embarrassing’ experiment, as sales agents set up shop but no buyers came. In addition, the festival’s attitude towards business interests has been volatile : in 1998 the market was seen as a means to drum up business in the region and get established as a place where distributors buy territorial rights to films; in 1999 setting up a market was deemed unaffordable. It did not take long to acknowledge that the Berlinale’s booming European Film Market was turning other markets obsolete. ” (Iordanova, 2006a:35).

En el campo especializado del cine documental, vemos que son *Doc Market* (Tsalónica), *East Silver* (Jihlava y desde marzo de 2012, Praga) y *Krakow Film Market* (Cracovia) los principales puntos de encuentro de la industria en la región. Si analizamos los catálogos de cada mercado, vemos que Tsalónica ofrece una lista de filmes no especializada sin estar centrado en una región concreta, y sin embargo *East Silver* ofrece exclusivamente películas de Europa Central y del Este (con una visión “amplia” de la región). El hecho de que Cracovia haya incluido el catálogo de *East Silver* y *DokLeipzig* en su mercado, da cuenta del interés de estos dos mercados en su presencia en el festival, donde la atracción de representantes de la industria es fundamental para conseguir que los filmes seleccionados circulen por circuitos de distribución más amplios.

### La red como plataforma de distribución

En lo que respecta al circuito aquí analizado, podemos decir que algunos de los festivales de la mitad este del continente se han convertido en nodos de una red, no sólo de exhibición, sino también de distribución más amplia, en la que los mercados juegan un papel fundamental. De hecho, vemos que las decisiones de compra de documentales de creación independientes se producen en gran medida en el marco de los festivales.

Esto nos indica que los festivales son, por lo tanto, los espacios fundamentales para la distribución del documental creativo, no sólo en la región analizada, sino en todo el marco europeo. Si analizamos la agenda anual de empresas distribuidoras especializadas como *Taskovki Ltd.*, *Deckert distribution* o *Autlook Filmsales*, vemos que gran parte de su trabajo consiste en asistir a los festivales y, como hemos visto, es en ellos donde conocen las nuevas películas y contactan con sus realizadorxs para cerrar contratos de emisión y distribución.

En lo que respecta a su circulación por los mercados audiovisuales de Europa occidental, también vemos una repercusión fundamental de los festivales como espacios de distribución, dado que las empresas que gestionan su exhibición (ya sean distribuidoras especializadas o las televisiones que emiten este tipo de cine, entre las que destacan la franco-alemana *Arte* o la finlandesa *YLE*) utilizan el circuito de festivales como su espacio de trabajo y negociación.

El carácter de concentración temporal y espacial de los festivales, así como su poder de atracción de casi todos los sectores interesados en el cine documental (industria, documentalistas, prensa especializada) hace que estos sean puntos de encuentro idóneos para llevar a cabo el trabajo que implica la distribución: en primer lugar, el visionado del mayor número de películas posible (lo que pueden hacer en las videotecas de los mercados); en segundo lugar, la negociación personal con

empresas productoras y documentalistas; y en tercer lugar, la confrontación de las películas con el público y la crítica, para hacerse una idea de posibles pautas de recepción. Los festivales de la región que más han desarrollado su agenda económica (como *Jihlava International Documentary Festival* -hasta 2012- y *Krakow Film Festival*) son precisamente las citas ineludibles de lxs profesionales que se dedican a la distribución especializada en la mitad este del continente, junto a otros como el *Thessaloniki Documentary Festival* cuyo perfil industrial no está tan centrado en la región, sino que a él acuden profesionales de orígenes más diversos, algunos de ellos provenientes de países mediterráneos.

En lo que respecta a la muestra analizada, hemos visto que estas dinámicas se repiten en la trayectoria de muchas películas producidas por empresas de la mitad este del continente y que han participado en los *workshops* y foros de financiación, tanto de la región, como del extranjero (especialmente de Europa noroccidental, destacando los *pitchings* de *IDFA* y *Dok Leipzig*).

Por lo tanto, consideramos que el circuito funciona como espacio de distribución en dos áreas: la primera como espacio de distribución cerrado, donde la película circula de un festival a otro ganando valor añadido, y la segunda, como espacio de negociación de la distribución comercial en otros espacios, que en el caso de los festivales de la muestra, son (de forma muy minoritaria) las salas cinematográficas y en mayor medida, las televisiones.

### **La red como plataforma de promoción**

El hecho de que la red internacional de festivales se haya convertido a su vez en un espacio de distribución da cuenta de su papel de plataforma de promoción de los filmes tanto para sus realizadores (para conseguir contratos con agentes de ventas y empresas distribuidoras), como para las propias distribuidoras una vez incorporadas las películas a su catálogo (para conseguir contratos de emisión en salas y televisiones).

La pertinencia de considerar la red internacional de festivales como un circuito de distribución alternativo a Hollywood (De Valck, 2007) o simplemente una red de exhibición (Iordanova, 2009) o incluso, una plataforma de promoción, son algunas de las cuestiones que están suscitando debate dentro de la nueva línea de investigación de festivales. Brown aludía a esta cuestión en su resumen de los temas debatidos en el *Film Festivalorkshop* que tuvo lugar en la *Universidad de St Andrews* en abril de 2009:

“While film festivals generally do not (yet) distribute films, even if they lend their names via awards to the commercial distribution of certain films, and even if travelling film festivals suggest that potential for festivals-as-distributors (...), they do exhibit films (...). However, one might contend that, beyond the distribution/exhibition binarism, in an age when most films are watched not at the cinema but on DVD, and when even a wide theatrical release is conceptualised as the extended trailer for the DVD of a film, festivals are themselves also (...) trailers for DVDs” (Brown, 2009:222).

En este sentido, el circuito de festivales dedicados a la ficción es utilizado por algunas distribuidoras como espacios de promoción, lo que implica que presionan para que, a cambio de aceptar la inclusión de unas películas en la sección a concurso, también se incluyan otras que la organización del festival no consideraba seleccionar (tal y como apuntaba Iordanova en su análisis del papel de la FIAPF).

Por otra parte, las empresas distribuidoras no sólo utilizan los festivales como espacios donde encontrar nuevos filmes para su cartera, sino que también los utilizan como espacios donde promocionar los filmes ya adquiridos. Como apunta Turan:

“Even for those films that do get seen outside festivals, the event and its high-profile gathering of critics and journalists as well as the kind of intense partisans who create word of mouth mean festivals are also useful to distributors as an inexpensive marketing tool for about-to-be-released movies that can't afford to lavish tens of millions of dollars on print and television advertising” (Turan, 2002:8).

Este uso de la red de festivales como plataforma de promoción explica la aparición (y el aumento) de las tasas de proyección que ha de pagar la productora o distribuidora del film, y permite a festivales y empresas negociar diferentes tarifas y cambiar las condiciones de participación en función del interés que haya por una determinada película. Así, mientras las empresas de distribución como *Taskovski Films Ltd.* exigen el pago de una tasa de exhibición a los festivales por la proyección de sus películas, los festivales de mayor prestigio como *Dok Leipzig* exigen pagar tasas de participación para la exhibición en el festival, precisamente porque éste es concebido como un espacio para publicitar la película ante los profesionales de la industria que el festival consigue atraer. La mayor exigencia y cuantía de estas tasas nos da cuenta de las relaciones de poder y jerarquías que se establecen en el circuito.

Por otro lado, tal y como veíamos en el ejemplo de la película *Colossi of Love* en el festival de *Tesalónica*, las productoras y distribuidoras utilizan distintos mecanismos de autopromoción para alcanzar la mayor visibilidad posible en los festivales. Entre estas estrategias encontramos la edición de panfletos y carteles que se reparten por los espacios del festival, o la entrega de dossiers de prensa con imágenes de alta calidad a los medios de comunicación, para que tengan toda la información y material gráfico necesarios. Como indica Boris Mitić en su lista de consejos para tener éxito en el panorama internacional de documental en uno de los artículos publicados en el *Documentary Handbook* editado por el IDF:

“Win the PR war – you cannot expect the medio to do their job, you have to do it instead of them. Draft up a professional communiqué with all important news about your films, most newspapers will pick it up word for word. Offer a little extra piece of information for each media and they will fall in love with you. My film work is regularly covered both by the serious political media as well as by the yellow press; Get yourself a dot com website, stylish business cards, large posters with Hollywood font, several types of non-standard flyers, catchy slogans and subheadings, some memorable promo material... (I made a Pretty Dyana Memory Game!) All

you need is Photoshop and a friendly digital printing house; (...) Have a lot of CD copies of your films for giveaways. Not many people do that, but that is the goal. Watch films, show your own and get to know people. After each festival, I get invited to 2 or 3 more (Mitić en Weiserová, 2007:55-56).

Además, tras la reducción en las inversiones por la crisis financiera internacional, están surgiendo nuevos modelos de financiación que no buscan tanto encontrar financiación en el propio festival, sino utilizarlo para publicitarse. Éste es el caso de las plataformas Do It Yourself (hazlo tú mismo). Como apunta Sevckenko: "DIY financing and marketing is gaining popularity, which translates to cutting out the middlemen between the content creators and the viewers" (2010:30).

Por último, cabe destacar que la mayor dependencia económica de *sponsors* privados y empresas de producción y distribución de los festivales tras el descenso en la inversión pública de estos eventos, así como la falta de cierre de contratos de precompra en el marco de los *workshops* de coproducción, hace a la red de festivales más vulnerable a las presiones de todos estos agentes que conforman las actividades industriales de la red, y acelera el cambio de modelo de un circuito de distribución a un espacio de promoción.

### **La red como lugar para crear contactos**

Como apuntábamos al inicio en nuestro análisis de los mecanismos por los que la red de festivales añade valor a películas y cineastas, la interacción social y la creación de una red de contactos, es una de las claves para garantizar el éxito comercial. Como apuntaba Müller:

"Thirdly we come to what is relevant in relation to *international co-production*: You need to *create a network*. You need to invest time and money to achieve this. It takes 4-5 years before you are there and *they* know you for your competence, integrity and quality. (31) (...) On the other hand, people tend to remember trustworthy intelligent personalities. And after the first successful international co-production the next one comes easier" (32).

-- "You keep on saying that it is all about persons and personal relations?"

It is indeed. You have to make your face known as a producer of international documentaries. This I have heard from Belgian Paul Pauwels, a real international co-producer and now a commissioning editor, and from Italian Stefano Tealdi, also known by many Eastern Europeans. Tealdi invested years in making himself known.

There are Eastern European role models as well: Bulgarian Martichka Bozhilova is all over and has made herself known through "Georgi and the Butterflies", Uldis Cekulis from Latvia is another dedicated intelligent producer who is respected by European commissioning editors, as well as Krzysztof Kopczynski from Poland, who succeeds with his many contacts and his professional skills (2007:33).

En la auto-entrevista de Müller queda claro que para funcionar en la red internacional de festivales es necesario pasar a formar parte de esa red social de profesionales, donde conocer la



trayectoria previa de lxs posibles socixs es fundamental para crear las relaciones de confianza que implica la colaboración inter-estatal.

En la región analizada, este proceso de interacción se ha producido tanto entre representantes de regiones del Este Europeo con representantes de empresas localizadas en Europa Occidental, como entre representantes de distintos países del Este, donde iniciativas como el *BDC* o el *IDF* actúan como catalizadores de estos intercambios.

Por último, vistas las dinámicas y evolución de los *workshops* y *pitchings* de la región en los últimos años podemos confirmar, siguiendo la reflexión de Ivana Milošević, jefa de estudios del *Ex Oriente Film Workshop*, que la presencia de *commissioning editors* de Europa del este (a pesar de que no puedan invertir dinero en los proyectos presentados) les interesa tanto para aprender los mecanismos de financiación de Europa occidental, como para crear una red de relaciones que sirve para promocionar las películas.

## Organización económica de los festivales

Además del papel de los festivales en la creación de valor añadido para las películas y los eventos industriales que se celebran en el marco de los festivales, para entender los mecanismos de funcionamiento económico del circuito internacional es necesario analizar sus modelos de financiación y gestión.

Una de las cuestiones que más repercusión han tenido en el desarrollo de la red de festivales en la mitad este del continente europeo han sido los cambios en los modos de financiación, que han pasado de un modelo controlado y/o financiado por el estado, a su total desaparición, para una posterior implantación de instituciones públicas que regulan el sistema de subvenciones, adoptando diversos modelos en los distintos países de la región.

A continuación revisaremos los cambios estructurales que se han afectado a la operatividad de los festivales, para hacernos una idea general de los modelos económicos que han adoptado, sus políticas de capitalización, así como de creación de empleo.

### Entre lo público y lo privado

En primer lugar, cabe destacar que la desaparición inicial del modelo de financiación estatal en el caso de los países excomunistas (con la desaparición y/o privatización de las empresas de producción financiadas y/o controladas por el estado) supone el punto de partida para el desarrollo de la red de festivales de la región. En este primer período (desde 1989 hasta finales de los años noventa) la producción documental fue casi nula. En el caso de Cracovia (el único festival de documental que se celebraba en la región en ese período junto al *Belgrade Documentary and Short Film Festival* (con más de treinta años de antigüedad) tuvo que centrarse en la muestra internacional, ya que la producción nacional no aportaba suficientes títulos como para llenar una sección competitiva.

Hacia finales de los años noventa comienza una nueva etapa, donde se crean numerosos festivales especializados que, como indicábamos anteriormente, en la mayoría de los casos suelen adoptar la forma de ONG o asociación civil, y son iniciativas privadas de profesionales del sector. El desarrollo de la nueva legislación audiovisual en el marco de cada estado, y en el contexto de sus candidaturas para la incorporación a la *Unión Europea*, marcará el desarrollo y formas de financiación tanto de los filmes como de los festivales, donde el programa *MEDIA* de la *Unión Europea* tendrá una incidencia fundamental.

En la mayoría de los países de la región analizada los cambios de sistema económico han modificado el modelo de financiación de la cultura del control y subvención estatal, al sistema de petición de ayudas y búsqueda de *sponsors* privados. Sin embargo, a pesar de un primer periodo en los años noventa donde el sistema público se retiró completamente del campo de la cultura, en los últimos diez años se ha recuperado su presencia, volviendo a mecanismos de financiación similares al sistema previo a 1989, esta vez en el marco del sistema de libre mercado limitado por la legislación de la *UE*. Como apuntaba Marek Hovorka, director del *IDFF Jihlava*:

“but I do not think that the system is so different, only the possibilities of international co-productions was something new. But this is also connected to the development of documentary films that was completely different situation at the end of the nineties also in Europe. Golden year of docs before us” (...) The process of funding related to ministry of culture, etc... were the same than before. Yes, in national level that was the same” (Hovorka, 2010).

Sin embargo, esta situación (unida al ambiente de libertad recién adquirida y a los nuevos discursos promotores del capitalismo) también actuó de catalizadora para las iniciativas emprendedoras de varixs profesionales y estudiantes, que comenzaron a establecer lazos con los sistemas de producción de Europa occidental (es el caso de los inicios del *IDF* de Praga y de proyectos de coproducción que serán promovidos por los *workshops* internacionales) en un proceso de aprendizaje de los modelos de financiación audiovisual en sistemas capitalistas, a los que lxs profesionales de los países ex-comunistas se desplazaban para aprender *in situ* sus formas de funcionamiento.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estos modelos basados en *workshops* y *pitchings* internacionales, también eran nuevos para algunos países sometidos a sistemas capitalistas de mercado, y de hecho son prácticas bastante minoritarias en sus contextos, donde la mayoría de la producción documental, de corte reportajístico, se realizaba (y se realiza) en el marco de las televisiones públicas dominadas por los respectivos gobiernos (una excepción es la televisión *Arte*, una iniciativa pública de cooperación entre el gobierno francés y alemán, que sí que ofrecía un espacio para el documental de creación en el marco de la televisión). Sin embargo, cabe destacar que estos *workshops* y *pitchings* internacionales, muchas veces vinculados a los festivales (como *DokLeipzig* o *IDFA*), eran los únicos espacios para la (co)producción de documentales creativos pensados para la gran pantalla.

Los países que no sufrieron un cambio brusco de sistema (como Grecia o Turquía) no tenían, sin embargo, una infraestructura cinematográfica tan desarrollada como la de la mayoría de los países excomunistas, por lo que, a pesar de no sufrir un cambio en los modos de financiación, su producción tampoco fue destacable en este período y está fuertemente vinculada al mercado televisivo (ya que no existía distribución cinematográfica para el cine documental, ni en salas, ni en festivales especializados).

Por otra parte, podemos añadir que la financiación de los festivales está relacionada directamente con su carácter institucional, es decir, qué tipo de institución lo organiza. A pesar de que en ningún caso el festival es organizado directamente por el gobierno, las formas de articulación de lo público y lo privado varían de un festival a otro.

El modelo más cercano al de control estatal es *Golden Rhyton* de Bulgaria, que, sin embargo, sólo funciona en clave nacional, por lo que no forma parte de la red interancional de festivales. Sin embargo, dos de los festivales más influyentes de la región están fuertemente vinculados al sistema público: el *Thessaloniki Documentary Festival* (organizado por una institución pública y dependiente en prácticamente un 95% del ministerio de cultura para su financiación) y el *Krakow Film Festival* (organizado por la *Krakow Film Foundation*, institución pública responsable de la amplia repercusión del documental polaco en el panorama internacional en los últimos años). El *Belgrade Documentary and Short Film Festival*, nacido en 1959 como iniciativa estatal, actualmente es organizado por la institución pública *Directorate-FEST*, creada por el gobierno de la ciudad en 2002, y encargada de organizar, así mismo, el festival de Belgrado *FEST*.

A esta cuestión se suma la titularidad de las distintas sedes del festival (que, como indicábamos en el apartado dedicado al análisis de la dimensión espacial de los festivales, tienen una gran importancia para la operatividad de este). Los modelos varían de un festival a otro, con escasa presencia de la propiedad pública (con excepciones como el caso de Tesalónica (donde las sedes principales: los cines *Olympion* y los cines del Museo del cine son de titularidad pública) o el caso de *Dokufest Kosovo* o el joven *Makedox*, que utilizan espacios públicos al aire libre o, en el caso de Kosovo un cine público abandonado en situación de bloqueo institucional ante una posible privatización. Otros festivales como *Zagrebdox* o *Jihlava* dependen casi exclusivamente de espacios de proyección privados, lo que encarece los gastos del festival, y los hace más dependientes y vulnerables a los cambios del mercado (especialmente el inmobiliario).

Los cambios acaecidos en la mayoría de los países del este del continente en los últimos veinte años han llevado a nuevas formas de interacción entre gobiernos y festivales. Como apuntábamos anteriormente, la mayoría de los festivales analizados han surgido como iniciativas privadas inscritas como asociaciones u organizaciones sin ánimo de lucro (*Jihlava*, *Dokufest*) o productoras audiovisuales (*Zagrebdox*, vinculada a *Factum*).

En cuanto a la financiación del festival, entre los festivales de la muestra también encontramos un modelo más híbrido, que combina los ingresos públicos (normalmente del ministerio de cultura estatal, el programa MEDIA de la UE, así como gobiernos regionales y locales interesados en

promover el turismo), con patrocinadores privados (con una amplia presencia de fuertes empresas como bancos, compañías de telefonía (*T-Com* en *Zagrebdox*) o empresas energéticas (*RWE* en *Jihlava*). En estos casos el festival ofrece pequeños spots publicitarios antes de cada sesión de proyección, donde también aparecen otra serie de patrocinadores menores, cuya aportación, en la mayoría de casos, se basa más en el intercambio (como alojamiento gratuito de ciertos hoteles, cobertura mediática de medios de comunicación, etc). Cabe destacar que tras la crisis financiera, muchos *sponsors* han retirado sus contribuciones a los festivales, y sólo actúan en clave publicitaria de sus productos<sup>396</sup>. Este modelo, hace al festival también más dependiente de la venta de entradas, que según el festival, cubre un tanto por ciento mayor o menor<sup>397</sup>.

Partiendo de estos modelos, el porcentaje de financiación del estado, así como su inferencia en el festival son distintas. Las asociaciones privadas son más dependientes de patrocinadores privados, así como de la venta de entradas para su operatividad. En el caso de *Jihlava*, por ejemplo, ayudas gubernamentales, patrocinadores privados y venta de entradas suponen, cada uno, un tercio de los ingresos del festival.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que los *workshops* y foros de financiación, a pesar de estar incluidos en la programación de los festivales, suelen contar con una partida de financiación propia a través de otras instituciones (como el *IDF* o el *BDC*).

Por último, cabe apuntar que los mecanismos de control gubernamentales (tanto del estado como de los gobiernos locales) sobre las empresas de producción (y más concretamente, de producción documental) ha sido muy variable, no sólo de un país a otro, sino en diferentes períodos dentro de un mismo marco estatal. Además, se encuentra en un período de continua redefinición a causa del proceso de adaptación a la *Unión Europea* de las nuevas leyes de cine de cada país. Cabe añadir que tras el estallido de la crisis financiera mundial, y a causa de los cambios que se están produciendo en el papel de las instituciones públicas respecto a la financiación de la cultura estos modelos se encuentran en una situación altamente inestable y están en pleno proceso de redefinición.

### **Dinero, trabajo y capital**

En cuanto a la profesionalización del circuito, dado que los festivales no actúan como redes de distribución en sí mismas, y en general no pagan a las distribuidoras por emitir los filmes, sino que generan valor añadido a través de distintas estrategias mediáticas y de asignación de premios, es interesante estudiar los modos en que los festivales funcionan como nodos de circulación del dinero de unos sectores a otros, asegurándose su auto-perpetuación.

Esta cuestión nos va a permitir reflexionar sobre cuestiones de sumo interés, como la profesionalización de lxs trabajadorxs que hacen operativo el festival, el seguimiento de los flujos de dinero de unos sectores (sector público y patrocinadores) a otros (industria turística y/o cineastas), así

<sup>396</sup>Información basada en varias declaraciones de trabajadorxs de festivales en el *2<sup>nd</sup> Film Festival Workshop* que se celebró en la 15ª edición del IDFF Jihlava (26.10.2011; en inglés).

<sup>397</sup>No tenemos datos de los porcentajes de todos los festivales de la muestra, aunque consideramos la recogida de datos este tipo de datos de enorme interés para investigaciones futuras, que nos permitan conocer la dependencia económica de los festivales.

como la (no) capitalización del propio festival y su relación con su dependencia económica y su carácter de sistema abierto vinculado a la necesidad continua de importación de recursos externos.

A grandes rasgos, podemos decir que las formas de organización y financiación de los festivales generan un entorno laboral muy dependiente, con apenas 3 personas contratadas durante todo el año, más un número variable de contratos temporales para la realización de la selección de películas, trabajos de traducción y subtitulado, así como gestión del festival durante su celebración. Sin embargo, la precariedad de este campo va en aumento, y los recortes presupuestarios en muchos casos se traducen en la movilización de trabajo gratuito de jóvenes estudiantes, en forma de trabajo voluntario. Esta cuestión está estrechamente relacionada con la importancia del establecimiento de relaciones personales a largo plazo del festival, ya que, como apuntaban varixs representantes de festivales en la segunda edición del *Festival Workshop* celebrada en 2011 durante el festival de Jihlava, el conflicto está surgiendo ante el presente en que la generación de estudiantes que lleva años colaborando con el festival ha terminado los estudios y ha de enfrentarse a la profesionalización laboral, lo que implica un aumento de costes enorme al festival, y le posiciona en la contradicción de perder el capital humano y las relaciones establecidas a lo largo de los años, o aumentar sus costes y profesionalizar el trabajo que genera<sup>398</sup>.

Además, es interesante destacar cómo muchos de los miembros de *EDN*, profesionales que anteriormente trabajaban en puestos de responsabilidad del sector documental de diversas televisiones públicas europeas, se han establecido por su cuenta como asesores y tutores *freelance*, y se han especializado en la organización y tutorización de *workshops* y *pitchings* internacionales, actuando como enlaces entre la industria audiovisual del noroeste europeo y lxs profesionales de Europa Central y del Este, al tiempo que les enseñaban las formas de financiación dentro del sistema capitalista, y especialmente, dentro del marco del programa *MEDIA* de la *UE*. Podemos considerar, por lo tanto, que estxs profesionales, han conseguido captar un algo porcentaje del dinero aportado por *MEDIA* a los nuevos países de la Unión, disponible sobre todo en las fases previas e inmediatamente posteriores a su incorporación, a cambio de introducir al sector audiovisual de la mitad Este del continente en los circuitos de circulación cinematográficos de la *UE*.

Por otra parte, cabe añadir que las inversiones públicas dirigidas al sector cultural, muchas veces acaban en el sector turístico (transporte, hoteles, restaurantes) e inmobiliario (alquiler de locales y cines) y apenas revierte en los profesionales del sector de la cultura (salarios de trabajadorxs del festival). Y lo que es más importante, en lo que respecta al sector profesional formado por documentalistas, productoras y distribuidoras, no sólo no crea un flujo de circulación de dinero hacia este sector (a excepción de los premios, de poca cuantía, y en algunos casos, sin aportación económica, tras los ajustes de la crisis), sino que se están generando dinámicas de descapitalización de éste, con la inclusión de tarifas para participar en los festivales, mercados y *workshops* internacionales. Esta cuestión está estrechamente relacionada con los cambios estructurales mencionados en el apartado anterior, en el que se está trasladando cada vez más la financiación a instancias externas, en una transformación de la idea de exhibición a la idea de

---

<sup>398</sup>Información basada en varias declaraciones de trabajadorxs de festivales en el *2<sup>nd</sup> Film Festival Workshop* que se celebró en la 15ª edición del IDFF Jihlava (26.10.2011; en inglés).

promoción. Este motivo, unido a que los festivales son para muchas producciones independientes el primer y último espacio de proyección, explica las tensiones en torno al cobro y/o pago por mostrar las películas y las negociaciones de los distintos agentes en torno a esta cuestión.

## DEPENDENCIAS Y ESTRATEGIAS

Partiendo de los estudios de caso planteados al inicio de esta sección, al analizar los modos en que documentalistas como Filip Remunda y Vít Klusák optimizan al máximo su participación en los eventos industriales vinculados a los festivales (en este caso especialmente los organizados por el *IDF* de Praga y el *IDFF Jihlava* con los que tienen relación desde sus inicios) o las estrategias de su empresa distribuidora *Taskovski Films Ltd.* para aprovechar al máximo el circuito de festivales como plataforma para publicitar sus filmes y conseguir contratos de exhibición (como la *première* internacional en el festival liderado por Michael Moore), vemos que el circuito de festivales es mucho más que una simple red de exhibición de películas.

En los últimos años, y siguiendo el modelo de otros festivales (cuyo paradigma es sin duda *Cannes*, pionero en Europa en la incorporación de la industria a su agenda), muchos festivales especializados en cine documental han incorporado actividades comerciales a su programación, organizando *workshops* de coproducción, mercados, eventos promocionales de películas en producción o foros de financiación.

Analizando la proliferación de este tipo de eventos en el circuito de festivales de documental de la mitad este del continente europeo, vemos que la organización de actividades industriales tiene una repercusión directa en la capacidad de atracción de recursos de cada festival (desde profesionales extranjeros en busca de contratos de emisión, a documentalistas locales y regionales que aspiran a conseguir financiación para sus películas).

En segundo lugar, este hecho condiciona la jerarquía establecida entre los festivales a nivel internacional, adquiriendo las posiciones más elevadas aquellos festivales con eventos comerciales paralelos de probado éxito (como son Tesalónica, Jihlava y Cracovia con sus respectivos *pitchings* y mercados).

En cuanto a los *workshops* de coproducción, debemos apuntar que muchos están vinculados al *pitching* de un determinado festival, por lo que éste amplía su capacidad de influir en la producción filmica. Del modelo de influencia basado en la selección (y por lo tanto, asignación de visibilidad de estéticas y temáticas concretas) muchos festivales están pasando al condicionamiento de la producción, para influir de forma mucho más directa, desde los primeros pasos de la realización de un filme, condicionando la selección de aquellos que pueden optar por un presupuesto amplio para ser realizados.

Este tipo de vinculaciones, así como los contratos previos con empresas de producción, televisiones y distribuidoras que financian las películas adquiridos en el marco de los foros de

financiación, permite asegurar en un alto porcentaje la circulación posterior del filme por el circuito de festivales una vez terminada la película.

Volviendo a la cuestión de las jerarquías, en este circuito de foros de financiación son empresas y profesionales de Europa occidental los que han proporcionado el conocimiento especializado y la financiación de filmes a profesionales y productoras del Este, y en contraprestación, su invitación a este tipo de eventos se ha llevado gran parte de los presupuestos de los *workshops* internacionales, financiados con las amplias partidas del programa *MEDIA* en el período inmediatamente posterior a la incorporación de varios estados del Este a la *UE*. En este sentido, hay que tener en cuenta que el alto coste de estos profesionales no solo implica la transmisión de conocimiento sobre formas de producción, legislación, estéticas o marcos institucionales, sino que conlleva la circulación del conocimiento especializado sobre determinados proyectos de la región, a esferas privilegiadas del audiovisual europeo (commissioning editors de televisiones públicas, profesionales dentro de las fundaciones estatales para la promoción del cine, etc...).

En cuanto a los *workshops* y *pitchings*, podemos decir que no son formas de financiación eficientes, dado que el coste, tiempo y esfuerzo no revierten en términos monetarios el coste de inversión, pero sin embargo sí son efectivos para lxs profesionales que han decidido erigirse como representantes de instituciones de colaboración inter-estatal (*IDF*, *BDC* o empresas que se han especializado en coproducciones como estrategia a largo plazo), dado que el valor de su participación en dichos eventos no radica tanto en la inversión en una película concreta, sino en su posicionamiento como nodo en la red internacional de profesionales especializados.

En este sentido, si analizamos los requisitos del programa *MEDIA Mundus* establecido por la *UE* tras las diversas presiones del sector ante el peligro de desaparición del programa que se produjo tras el estallido de la crisis internacional, vemos que las únicas instituciones elegibles son aquellas que previamente han organizado *workshops* con una trayectoria previa. Por lo tanto, queda claro su papel en la presión a los organismos de la *UE*, así como la función real de los *pitchings* y *workshops*, no tanto como espacios de (co)producción, como de espacios para la creación de élites culturales que van a erigirse como referentes internacionales e interlocutores para las cinematografías de sus respectivos entornos.

En cuanto a la capitalización del sector audiovisual, podemos ver que, a pesar de que los festivales generan valor económico a través de asignación de valor simbólico y presencia mediática, su papel económico no implica transacción monetaria hacia el sector audiovisual, e incluso, según los últimos cambios en el circuito, está generando una descapitalización de éste. Sin embargo, no ocurre lo mismo con otros sectores (como el transporte aéreo o la industria turística) donde se produce una transacción efectiva de dinero de los ingresos del festival (tanto públicos como de sponsors privados) hacia las empresas de dicho sector.

Para terminar, y en lo que respecta a los últimos cambios que se están produciendo tras la reducción en el gasto público en los festivales, dada la necesidad del festival de atender a varias

agendas a la vez, y su cambio de rol de mero exhibidor a espacio de (co)producción, distribución y promoción, estos eventos pueden ser cada vez más vulnerables a las presiones del sector, como ya ocurre en los festivales de ficción de mayor repercusión (sobre todo de empresas distribuidoras y productoras que pueden presionar para la inclusión de sus películas en la programación).



### 3.5. DIMENSIÓN POLÍTICA

#### *El festival de Tesalónica como espacio de negociación*<sup>399</sup>

Marzo de 2010. Comienza la decimosegunda edición del *Festival Internacional de documental de Tesalónica* bajo la amenaza de un boicot, surgido a raíz de discrepancias en la entrega de premios del cine nacional en Grecia, y que tuvo especial repercusión en el marco del festival del país: el *Thessaloniki International Film Festival*, que se celebró el pasado mes de noviembre.

Tres meses después, en el marco del *Festival de Verano de Atenas y Eipidauro* (dedicado a la danza, el teatro y otras artes) lxs miembros de la asociación FoG (Filmmakers of Greece/Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη) celebran una reunión abierta al público para discutir los problemas a los que se enfrentan un año después de la creación de la asociación. Según se deduce del debate, sus reivindicaciones están principalmente dirigidas a la aplicación de la legislación vigente y el consiguiente pago de derechos de emisión por parte de la televisión a las empresas productoras y distribuidoras independientes (que se dedican, sobre todo, al cine de ficción). Su principal arma desde entonces ha sido la llamada al boicot del festival que se celebra en Tesalónica (tanto el de ficción como el de documental), aunque, como veíamos tres meses antes en



Cartel anunciando la película *Γάζα ερχόμαστε*.



Participantes del movimiento a favor de la flotilla de Gaza muestran una pancarta durante la entrega del premio del público al mejor documental griego.

Fuente: [www.flickr.com/photos/asterios/page50/](http://www.flickr.com/photos/asterios/page50/)

el *Festival de Documental de Tesalónica*, lxs documentalistas no no parecen ver el boicot como una opción efectiva, y muchxs habían decidido participar en el festival.

Analizando la trayectoria de programación del *Festival de Documental de Tesalónica*, su vocación de modelar la opinión pública queda patente. Secciones y temas recurrentes aparecen en sus catálogos año tras año, como la contaminación, la homosexualidad, la inmigración, la globalización empresarial o los conflictos armados internacionales.

<sup>399</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª edición del *Thessaloniki Documentary Festival* (Tesalónica, Grecia) (del 15 al 20 de marzo de 2010) como profesional acreditada, así como en los datos obtenidos del análisis de sus catálogos. También se hace referencia a la reunión de FoG Filmmakers durante el Festival de verano de Atenas (17.6.2010).

Como en tantos otros festivales especializados en cine documental, el conflicto palestino-israelí también está presente en Tesalónica. En esta edición, el *Festival Internacional de Documental de Tesalónica* incluye dos películas sobre el tema en su programación: *Gaza, we are coming* (Γάζα ερχόμαστε, Avgeropoulos y Karypidis<sup>400</sup>, 2009, GR) y *To Shoot an Elephant* (Matar a un elefante, Arce y Rujailah, 2009, ES). La primera es una producción griega que acompaña a un grupo de activistas de Atenas en su periplo para organizar el envío de una flotilla a la costa de Gaza, siguiendo el ejemplo de la flotilla internacional internacional que cada año intenta romper el embargo a Palestina. La segunda película: *Matar a un elefante*, dirigida por Alberto Arce y Mohammad Rujailah, ofrece imágenes tomadas durante la operación militar acometida por el ejército israelí en diciembre de 2008 desde el punto de vista de los civiles palestinos.

Falta un día para la proyección de la película *Gaza We Are Coming* y una manifestación en apoyo a la flotilla de Gaza cruza la plaza de Artistóteles, llamando la atención de lxs periodistas que se reúnen en la sala de prensa que les proporciona el festival, a cuyo balcón se asoman para ver qué ocurre en la calle. Al día siguiente, antes de su proyección, en la puerta de los cines *Olympion*, una joven que reparte panfletos sobre el tema junto a un panel con fotos de las acciones de la flotilla.

La película sigue todo el proceso de organización de la flotilla, desde su concepción, pasando por la búsqueda de un capitán cretense que se embarca en su aventura, hasta la llegada a su destino, donde son aclamados por numerosos jóvenes palestinos que se agolpan en la orilla del mar en la franja de Gaza.

Revisando las programaciones de los festivales de cine documental de la región, vemos que la mayoría de películas que tratan el conflicto palestino-israelí son producciones financiadas desde el extranjero, como “*Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel*” (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2004, BE/FR/DE/UK), que recorre la línea marcada en 1947 por la fallida resolución 181 de la ONU que pretendía delimitar un estado judío y otro árabe o *Inshallah Beijing!* (Cannito y Cusani, 2008, IT) que acompaña a lxs atletas de Palestina en su viaje a las Olimpiadas de Pekín. Entre los filmes dedicados al conflicto también encontramos numerosas producciones israelíes, como es el caso de las películas de Yoav Shamir<sup>401</sup>, que obtuvo reconocimiento internacional en el circuito de festivales de documental gracias a trabajos como *Checkpoint* (מחסומים<sup>402</sup>, IL, 2003) o la original *Waltz with Bashir* (ואלס עם באשיר, Ari Folman<sup>403</sup>, 2008, IL/FR/DE/US/FI/CH/BE/AU), un trabajo que ha dado visibilidad a un nuevo híbrido: el documental de animación. Todos estos filmes han recibido gran atención internacional, obteniendo numerosos premios en el circuito de festivales.

<sup>400</sup>Γιώργος Αυγερόπουλος, Γιάννης Καρυπίδης.

<sup>401</sup>יואב שמיר

<sup>402</sup>Machssomim

<sup>403</sup>ארי פולמן

Unos meses después de la celebración del *Thessaloniki Documentary Festival*, en verano de 2010, el festival *Documentarist* presenta el documental *Budrus* (Julia Bacha, 2009), una nueva producción sobre los problemas por la creación del muro por el Estado de Israel, al que acompaña una retrospectiva con una masterclass del director israelí Eyal Sivan.

Es 20 de marzo de 2010 y el cine *Olympion* acoge la ceremonia de clausura de la duodécima edición del *Thessaloniki Documentary Festival*, para cuya entrada se exige acreditación. Un cordón de voluntarixs de la *Cruz Roja* griega vestidos con uniformes rojos rodea los asientos de la sala de cine en una pose casi militar. Y es que el festival colabora con varias asociaciones y ONGs, que ofrecen charlas durante las actividades paralelas, así como premios para los documentales que traten los temas referentes a los ámbitos sociales en los que trabajan. Este año, la *Cruz Roja*, con más presencia en el evento que en años anteriores, ofrecía una charla sobre derechos humanos titulada “*Immigration and Assimilation*” organizada en colaboración con el festival.

Después de entregar los premios WWF y Cruz roja, se entrega el galardón al mejor documental griego, que es otorgado a *Gaza We are Coming*. El director sale al escenario a recogerlo, y desde allí invita a todxs sus compañerxs a unirse a él. “Este dinero se va directamente a financiar el viaje de la flotilla este verano”. Las cámaras no tardarán en tomar la imagen del grupo mientras sostienen la pancarta que defiende su causa.

Al terminar la ceremonia el director artístico del festival Dimitri Eipides invita a todo el público a asistir a la fiesta de clausura del festival. Dos calles más atrás de la plaza de Aristóteles el bar *Bazaar* acoge la fiesta, que recauda fondos para *Amnistía Internacional* con el cobro de una entrada de diez euros.

El *Festival de Documental de Tesalónica* toca a su fin, pero los promotores de la Flotilla de Gaza continuarán las proyecciones junto a charlas en universidades y centros sociales de todo el país durante los meses siguientes.

Dos meses después, la flotilla formada por varios barcos que se sumaban a la campaña internacional de ruptura del bloqueo a la franja de Gaza sufre un ataque de la Marina del Estado de Israel donde varios de los integrantes de la tripulación de uno de los buques, de origen turco, serán asesinados. Al año siguiente, en plena crisis por la negociación de la deuda internacional, el puerto de Atenas será precisamente el que retenga a la flotilla internacional, que ese año no conseguirá alcanzar la costa palestina.

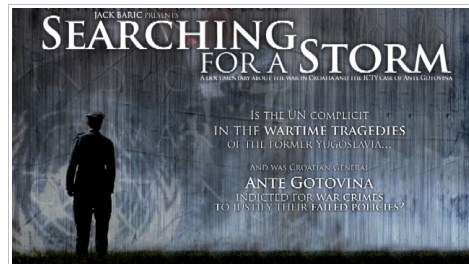
### *Controversial Dox en Zagrebdox*<sup>404</sup>

Es viernes, 27 de marzo de 2009 y a las puertas del *Kino SC*, personas de todas las edades charlan envueltas en la nube de humo de los cigarros que amenizan su espera ante la principal sede de *Zagrebdox*. Esta noche se presenta el estreno de la película *Searching for a Storm* (*U potrazi za Olujom*, 2009, US) realizada por el joven Jack Baric. Residente en Estados Unidos e hijo de una familia croata exiliada durante la guerra, el director reivindica en este documental el papel del general croata Ante Gotovina en la guerra de Yugoslavia, utilizando una estética periodística propia de las superproducciones de corte televisivo sobre conflictos internacionales.

Al día siguiente, durante la ceremonia de entrega de premios, el jurado asigna los galardones a las mejores películas del festival. El premio a la mejor película regional será otorgado a *Cash & Marry* (Плати и жени, 2009, MK/HR/AU/US), por su forma de “tratar el importante tema de la inmigración ilegal”, en palabras del propio director del festival Nenad Puhovski. El documental acompaña a dos jóvenes macedonios estudiantes en Viena en su hilarante periplo para conseguir el permiso de residencia, para continuar viviendo en la capital austríaca tras finalizar su periodo. Para conseguirlo intentan negociar un matrimonio de conveniencia con alguna chica local (o en su defecto, cualquiera de la *Unión Europea*, incluidas unas jóvenes checas que ejercen la prostitución en la calle). El tono eminentemente gamberro del film choca con la seria resolución del jurado del festival, que asume una retórica recurrente en los discursos de defensa de los derechos humanos. Una seriedad que suele marcar el tono de la mayoría de documentales dedicados a la emigración, pero no en éste, que más bien asume la retórica sarcástica ampliamente asociada al el cine de los alcanes.

El tono eminentemente gamberro del film choca con la seria resolución del jurado del festival, que asume una retórica recurrente en los discursos de defensa de los derechos humanos. Una seriedad que suele marcar el tono de la mayoría de documentales dedicados a la emigración, pero no en éste, que más bien asume la retórica sarcástica ampliamente asociada al el cine de los alcanes.

La vocación de romper tabúes mediáticos en la sociedad croata está presente en la rogramación del festival desde sus inicios, y quedaba patente con la inclusión en la rogramación del filme *Lora: testimonies* (*Lora: svjedočanstva*, 2004, HR), realizado por el propio uhovski, y proyectado en la primera edición del festival en 2005. Como afirmaba Puhovski en el texto de



Cartel anunciando la película *Searching for a Storm*



Presentación de la película *Searching for a Storm* por su director Jack Baric durante el festival *Zagrebdox* 2009. Fuente: [www.croatia.org/crown/articles/9745/1/Jack-Baric-presents-Searching-for-a-Storm.html](http://www.croatia.org/crown/articles/9745/1/Jack-Baric-presents-Searching-for-a-Storm.html)

<sup>404</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la quinta edición del *Zagrebdox. International Documentary Film Festival* (del 23 de febrero al 1 de marzo de 2009), al que asistí como profesional acreditada, así como en los datos obtenidos del análisis de sus catálogos.

presentación de la sección “*Kontroverzni dox/Controversial dox*” del catálogo del *Festival Zagrebdox* :

“When we were launching Zagrebdox and starting showing 'Controversial Documentaries' (they were not called that at the time), there were two popular topics – war in the former Yugoslavia and various kinds unusual sexual preferences and practice. The former made us hire security guards (although it turned out to be unnecessary) and the latter gave rise to surprise, aversion and – first of all – curiosity. But croatian society is developing and getting ever more matured – even much more than many of us can see. As objects of interest, war crimes and sex are being replaced by global ecological and economic problems, conspiracy theories and similar subjects. And yet... the biggest hit of this year's Controversial Program wil lsurely be the world premiere of 'In Search of the Storm' by Jack Baric, an American with Croatian roots. The film deals with the fate of General Ante Gotovina and the competency of The Hague Tribunal” (Zagrebdox catalogue, 2009:87).

Cuando le pregunté a Puhovski algunas dudas sobre el *Festival Zagrebdox*, a las que amablemente se prestó a responder, incluí la pregunta de por qué habían contratado guardas de seguridad. No tardé en darme cuenta de que era la pregunta equivocada. Al director le entró una prisa repentina y desapareció. Al parecer, detrás de la declaración pública hecha en el catálogo dedicado a los filmes controvertidos había un tabú que por una u otra razón, no había que romper. Analizando los catálogos encontré el motivo de los guardias de seguridad: la película dirigida por él mismo: *Lora: Testimonies*, una denuncia de las torturas realizadas por militares croatas en la cárcel de Split, ante cuya proyección el director temía posibles ataques de radicales de Zagreb por “criticar al bando croata”, que de hecho no se produjeron.

En la introducción a su película, el director Jack Baric hace una presentación en inglés, explicando que en Estados Unidos todo el mundo le decía que una película así no podría hacerse de forma independiente, y que necesitaba tener detrás una gran televisión como *CNN*. El director de *Searching for a Storm* siguió adelante con su proyecto, y ahora declara ante el público de la capital croata la que será la tesis de su película: la inocencia del general Ante Gotovina, que para él no fue un criminal de guerra sino un héroe nacional liderando una defensa contra la agresión externa de Serbia en la región de Krajina. Con su saludo final en croata, arranca el aplauso del público de Zagreb, atento al comienzo de la película...

---

Cuando analizamos el papel de los festivales en la creación de una opinión pública a través de la selección de películas y organización de charlas en eventos paralelos, así como su relación con el gobierno tanto su carácter de espacio público de opinión, como por su dependencia para la financiación del evento, descubrimos diversas interacciones en las que la dimensión política del festival cobra especial protagonismo.

Esta relación con la política en el marco del festival como espacio público nos hace plantearnos diversos interrogantes. En primer lugar ¿Es el papel del festival de documental político? ¿Utilizan los profesionales del cine los festivales como espacios de negociación pública con el gobierno? ¿y otras instituciones? y si es así, ¿se está convirtiendo el documental en un instrumento publicitario para determinadas ONGs y/o asociaciones? En segundo lugar, ¿cuál es el papel del gobierno (estatal, regional o local) de cara al festival?, ¿en qué medida dependen los festivales de la financiación pública? Y ¿a través de que mecanismos consiguen esa financiación?

A continuación revisaremos distintas aproximaciones teóricas al análisis de la dimensión política de los festivales, para reflexionar sobre su relación con el gobierno, el papel de la programación como estrategia para la creación de opinión pública, así como su uso y/o apropiación por determinadas comunidades de identidad.

## HISTORIA, FESTIVALES Y POLÍTICA INTERNACIONAL

El análisis del papel político de los festivales de cine ha centrado el interés de varias investigaciones llevadas a cabo en los últimos años (realizadas sobre todo desde Alemania), que se han dedicado al estudio del papel de los festivales como espacios de mediación geopolítica entre gobiernos de distintos estados, especialmente en el marco de la *Guerra Fría*. En esta línea destacan trabajos como el de Fehrenbach (1995) sobre el papel del festival de Berlín en los años cincuenta, así como el de Gallinari (2007) que analiza la presencia de la URSS en el Festival de Cannes en el período 1946-1958.

En el marco específico dedicado al cine documental, encontramos el libro editado por Karl (2007)<sup>405</sup>, que recopila diversos artículos sobre el papel del documental en la Guerra Fría, incluyendo artículos sobre el festival de Leipzig (Kötzing 2007a) y el de Moscú (Karl, 2007).

Muchos de estos estudios son aproximaciones históricas a los inicios de los festivales internacionales, cuya creación está fuertemente vinculada a procesos diplomáticos en los que los estos eventos fueron utilizados como escaparates del cine nacional en el marco europeo en la época previa y posterior a la II Guerra Mundial.

En esta línea, también encontramos investigaciones dedicadas a los festivales de mayor recorrido, como el estudio de Bono del papel del Fascismo para la creación en 1932 del *Festival de Venecia* (Bono, 1991 y 1992) y la contraofensiva del gobierno francés con la creación de *Cannes*, prevista para 1939, pero que hubo de esperar hasta el fin de la II Guerra Mundial para materializarse, siendo inaugurado en 1946 (De Valck, 2007:48).

De Valck pone en relación los datos de distintos monográficos dedicados a eventos concretos, centrándose en las relaciones internacionales jugadas entre unos y otros festivales desde una

---

<sup>405</sup>En alemán. Textos en alemán extraídos de la bibliografía comentada publicada en todas las ediciones del *Film Festival Yearbook* (Loist y De Valck, 2009, 2010 y 2011). También disponible *online* en: <[www1.uni-hamburg.de/Medien//berichte/arbeiten/0091\\_08.html](http://www1.uni-hamburg.de/Medien//berichte/arbeiten/0091_08.html)> y en constante actualización en <[www.filmfestivalresearch.org](http://www.filmfestivalresearch.org)>.

perspectiva global. La autor toma la *Berlinale* como estudio de caso para analizar las distintas etapas por las que ha pasado el circuito internacional de festivales, que ha evolucionado de un modelo de control estatal, a otro gestionado por profesionales de la industria tras Mayo del 68 (2007:45-82).

Por otro lado, Turan incluye la agenda geopolítica como una de las formas de clasificar los festivales cinematográficos, incluyendo en ésta los estudios de caso de los festivales de *FESPACO* en Ouagadougou (Burkina Faso), *La Habana* en Cuba, *Sarajevo* en Bosnia-Herzegovina, o *Midnight Sun* en Sodankyla (Finlandia) (2002:65-121).

En estos estudios el papel de los festivales está fuertemente vinculado a la idea de cine nacional que, paradójicamente, en la mayoría de casos consigue su legitimación a través de eventos extranjeros. Esta cuestión también ha sido planteada por Elsaesser en su recorrido histórico por el nuevo cine alemán. Según la interpretación de De Valck: "In his *New German Cinema: A History* (1989), Thomas Elsaesser observed how the new German firms (1970s/1980s) had to receive international recognition before they could become part of the national German canon. Elsaesser showed that national cinemas are not collections of autonomous texts, but are heavily dependent upon international aesthetic forums such as film festivals" (Elsaesser, 1989, en De Valck, 2007:60)<sup>406</sup>.

Tras la pérdida del control de los festivales por parte de los estados (que se produjo a la par de su retirada de la producción, con la desaparición de los grandes estudios estatales a nivel europeo), el propio concepto de cine nacional se ha tambaleado mientras se producía un aumento creciente de las coproducciones internacionales. Ante esta nueva situación, los análisis del papel de los festivales en las épocas más recientes han desplazado el modelo que estudiaba las relaciones diplomáticas entre estados (jugadas a través de políticas de envío de películas y estrategias de programación donde el estado tenía un papel predominante) hacia otro modelo basado en las teorías de la globalización, donde la economía y las ciudades han sustituido el papel de la política y los estados.

Este es precisamente el punto de partida del clarificador artículo de Stringer, que recalca el papel de los festivales para el negocio del turismo global, donde las ciudades actúan como nodos que entran en competencia entre sí para atraer los flujos turísticos mundiales, usando los festivales como instrumentos de atracción (2001).

Por último, la incursión del estado en los festivales en los últimos años ha sido abordado en términos, ya no de control, sino de censura, por algunxs autorxs, como Stein (1997) o Azadeh Farahmand (2002) que estudia las formas de intervención política como clave para entender el cine iraní contemporáneo.

Una segunda corriente de estudios dedicados a la dimensión política de los festivales, se centra en su relación con la creación de opinión pública. Estas investigaciones han abordado el análisis de políticas de programación, así como de conflictos surgidos en el marco de los festivales. De Valck relaciona esta cuestión con la aparición de festivales temáticos como el de Pesaro:

"Pesaro led the way toward a new type of programming. Festival directors and programmers began selecting films on a thematic instead of national basis beginning in the late 1960s

<sup>406</sup>Elsaesser, Thomas (1989) *New German Cinema: A History* (London: BFI/Macmillan).

onwards. Festival editions and sections became mechanisms for intervention, institutionalized ways of placing issues on the international cultural agenda and, with the worldwide dissemination of the festival phenomenon, signboards for competing festival images. With “specialized” and “thematic” programming, festivals could participate in world politics and cinema culture (for instance, by contributing to debates on New Latin American cinema and facilitating the canonization of experimental Feminist cinema)” (De Valck, 2007:28).

Como apunta De Valck, el papel de los festivales en la creación de opinión pública está fuertemente vinculada a las estrategias de programación a las que aludíamos en el apartado dedicado al estudio de la dimensión cultural de los festivales, tanto en relación con el cine nacional (como veíamos en el artículo de Czach (2004)), como su organización temática.

Otra cuestión a tener en cuenta son los usos de los festivales como espacios de negociación pública. En esta línea destaca el artículo de David Archibald y Mitchell Miller sobre el boicot a Israel a través de los festivales cinematográficos, así como el próximo número de la serie *Film Festival Yearbook*, que aglutina varios artículos sobre la vinculación de los festivales con el activismo político (Iordanova y Torchin, 2012).

Esta cuestión está íntimamente relacionada con papel de los festivales temáticos (los que Iordanova denomina “social concern film festivals” (2009:31)), entre los que encontramos algunos artículos sobre eventos dedicados mayoritariamente al medio ambiente (Haslam, 2004) o los derechos humanos (Porybná, 2009). En esta misma línea también encontramos aquellos dedicados a determinadas identidades (gay y lesbico (LGBT y queer), festivales de cine de mujeres y cine judío). Cabe destacar que muchos de estos textos han enmarcado sus análisis en estudios sociológicos de formación de comunidades centrándose más en los contextos de recepción que en las propias películas, para analizar las interacciones entre festivales y público. Esta línea de estudio plantea, por lo tanto, los usos del cine y, específicamente, del festival como espacios de interacción y fomento de la visibilidad de determinadas comunidades de identidad.

A continuación reflexionaremos sobre los diversos aspectos políticos del circuito de festivales de cine documental en el este de Europa, analizando el papel de instituciones de diversa índole (como ONGs y asociaciones), que utilizan los festivales como plataformas de difusión ideológica; así como en el papel del festival como espacio de negociación pública con el gobierno y su influencia en el modelado de la *agenda setting* de cada país.

## FESTIVALES Y AGENDAS

En el punto anterior reflexionábamos sobre la relación entre gobiernos y festivales, centrándonos en el estudio de las formas de financiación públicas y privadas. A continuación esbozaremos algunas tendencias generales observadas en el circuito internacional de festivales especializados en cine documental de la mitad este del continente, en lo que respecta a su dimensión más política. En primer lugar, revisaremos los distintos modos en que los gobiernos han intervenido



y/o interaccionado con la organización de los festivales. En segundo lugar, abordaremos su especificidad como espacios de negociación pública con el gobierno. En tercer lugar, analizaremos las tendencias de programación que conforman la *agenda setting* del festival. Y en cuarto y último lugar, hablaremos de su uso y/o apropiación por determinadas comunidades de identidad.

Dado que el desarrollo de la red de festivales especializados en cine documental en la mitad este del continente europeo se ha producido en el marco de un nuevo modelo político tras el desmoronamiento de las dictaduras comunistas tras la caída de la U.R.S.S. en 1989, la mayoría de los festivales se han creado el modelo que se extendió por toda Europa tras Mayo del 68, pasando del control del estado, al control de especialistas del sector.

En este marco, la articulación de la dimensión política de los festivales y su relación con el estado toma diferentes caminos, ya sea a través de la financiación y su vinculación con la promoción del “cine nacional”, como espacios de negociación pública con el gobierno (normalmente en relación con sus políticas de financiación de la cultura), como plataformas de modelado de la opinión pública, o en relación con la visibilidad de determinadas identidades y su relación con la creación de un espacio comunitario.

## Entre lo público y lo privado

Dado que este estudio se centra en la dimensión más internacional de los festivales, no podemos plantear aquí un estudio en profundidad de las relaciones que cada festival ha ido estableciendo con gobiernos locales, regionales, estatales o supraestatales a lo largo de los años. Sin embargo mencionaremos a grandes rasgos algunas tendencias de la red.

La desaparición del modelo de producción controlado por el estado ha tenido lugar al mismo tiempo que la retirada de su control sobre los festivales cinematográficos, así como de su monopolio en el envío de películas a festivales internacionales. Estos tres factores son cruciales para entender las dinámicas de circulación cultural en el marco de los festivales en los últimos años. Sin embargo, la dependencia económica de los festivales del sistema público (tanto a nivel estatal como de la Unión Europea) ha generado distintas pautas de dependencia de los gobiernos.

Como apuntábamos en el apartado anterior, la influencia del gobierno funciona de manera indirecta y está relacionada con la organización de secciones nacionales, y la inclusión de un número concreto de películas de “producción nacional” o en el caso de los beneficiarios del programa MEDIA, de “producciones europeas” como condicionantes para la asignación de subvenciones.

Por otra parte, el sistema público sigue influyendo en el envío de películas a diversos festivales, ya no a través del monopolio forzoso, sino programas de promoción que actúan en el marco del libre envío de producciones del país por parte de empresas productoras, distribuidoras o cineastas.

Tomando como referencia este nuevo modelo, los festivales de documental de la región ya no pueden ser considerados como espacios para ejercer la diplomacia entre estados (como ocurría durante la Guerra Fría). Sin embargo, las relaciones culturales establecidas durante esa época se han

mantenido en el caso de los festivales de Europa occidental (especialmente Leipzig), pero no los de la antigua URSS, cuyos festivales han perdido su capacidad de atracción de recursos de Europa Central y del Este.

## Espacios de negociación pública

Por otro lado, los festivales pueden entenderse como espacios de negociación con el gobierno, aprovechando su dimensión mediática para plantear públicamente demandas para su propia financiación (que en la mayoría de casos tiene lugar en las ceremonias de inauguración y clausura, y suele articularse en clave de agradecimientos) o utilizarlos como espacios de contestación a través de las películas programadas.

Ejemplos de estas prácticas los encontramos en las ceremonias de Jihlava y Tesalónica mencionadas en los estudios de caso, así como en la publicación en el catálogo de *Documentarist* 2010 de la carta de denegación de subvención pública que les envió el gobierno, tras hacerles repetir el trámite de petición de la ayuda<sup>407</sup>, que resultó en una segunda denegación.

Además, no sólo los festivales como institución utilizan su evento para la negociación pública. Desde el campo de la realización, la producción y la distribución también se utiliza la dimensión mediática para debatir cuestiones como la legislación cinematográfica (lo que ocurría en el caso del boicot en Grecia) o la legitimación del cine nacional.

Desde la dimensión internacional, hay que tener en cuenta que el hecho de la circulación de profesionales por la red ha incidido directamente en el modelado de las políticas nacionales respecto al audiovisual, dado que profesionales de Europa Central y del Este han presionado a sus gobiernos para implantar modelos de producción y financiación similares a los aprendidos en el extranjero (cuestión en la que ahondaremos en el último capítulo, dedicado a los procesos de retroalimentación entre sistemas y entornos).

## El festival como espacio de diálogo social

En lo que respecta a la programación de los festivales, cabe destacar que en los últimos años hemos visto ampliarse el número de secciones que se suman a la competición internacional por dos motivos interconectados: el primero es que la colaboración con otras instituciones ha llevado a delegar las labores de programación por parte del festival, y el segundo es que muchos festivales de documental (especialmente los creados en la última década) han asumido un modelo temático vinculado a la agenda de algunas ONGs internacionales, donde cuestiones como los derechos humanos o el medio ambiente cobran especial relevancia. De esta manera, en muchos festivales de la muestra, además de las secciones a concurso (normalmente divididas según el país o región de procedencia) encontramos numerosas secciones informativas dedicadas a temáticas concretas (y en menor medida, a ciclos especiales sobre cinematografías nacionales o regionales). En este sentido

---

<sup>407</sup>Ese mismo año, en que se celebraba la capitalidad cultural de Estambul, había surgido una controversia por el desvío de fondos a un festival que en realidad nunca había existido.

los derechos humanos, las migraciones, la ecología, así como secciones musicales son etiquetas recurrentes para este tipo de secciones. Además, en los últimos años se ha extendido la organización de secciones de documentales para niños y jóvenes.

Ejemplos de estas dos dinámicas las vemos, respectivamente, en los ciclos organizados en numerosos festivales de la región por institutos de promoción como la Krakow Film Foundation (a través de la iniciativa Polish Docs) o el IDF de Praga (con la East Silver Caravan); y por otro lado, en la creación de numerosas secciones paralelas dedicadas a temáticas concretas como los derechos humanos o el medio ambiente, como ocurre en festivales como Documentarist, Thessaloniki Documentary Film Festival, DokMa, Plante Doc Review, Zagrebdox, Ljubljana International Documentary Film Festival o International 1001 Documentary Film Festival. En estos casos encontramos el patrocinio directo de algunas ONGs (como Amnistía Internacional o WWF) tanto del propio festival, como de los premios especiales que otorga.

En lo que respecta a la programación, cabe destacar que en la mayoría de los casos (a excepción de los festivales más antiguos como *Belgrade Documentary and Short Film Festival* o *Krakow Film Festival*) la dimensión más temática de los festivales tiende a actuar como alternativa a los medios de comunicación oficiales, ofreciendo una especie de contra-programación, que intenta llenar los huecos de la agenda mediática oficial.

Hemos visto ejemplos de este tipo de prácticas en varios festivales de la red. Por ejemplo en Tesalónica hay una fuerte presencia de cuestiones “globales” sobre los grandes problemas internacionales. En *Zagrebdox*, por su parte, se le ha dado mucha visibilidad a las reflexiones sobre la guerra de Yugoslavia. Las presentaciones de los catálogos del director del festival hacen especial incapié en cuestiones políticas, como en esta declaración del director tras el estallido de la crisis mundial:

“Since recently, the works of Karl Marx have started selling as well as soft-cover bestsellers; prominent analysts talk about the end of liberal capitalism; anarchists' rage has flooded the streets of Greek cities; aged 'sixty-eighters' seriously (how else) nod their heads as if they say 'We told you...'. And yet, to the surprise of many, one system, the 'skjalistički' (as Slobodan Novak would mock), has not passed away for good and the other one that has come to replace it does not feel well these days... What the hell is going on?. A film festival is certainly not a place where serious, scientific or definite answers to this question should be sought. However, the films that we screen, primarily 'Let's make Money', show the world we live in in the way that it makes one feel anxiety, at least. Because, how should one react when a character in this film, having asserted that over USD 13 trillion are deposited on private off-shore accounts, phlegmatically says to the camera: 'Maybe the assets of your pension fund are also in our portfolio?'” (Puhovski, Catálogo Zagrebdox 2009:111).

En otros festivales como *Dokufest* hay una amplia presencia de temas recurrentes, como las migraciones; en el *IDFF Jihlava* encontramos diversos acercamientos al capitalismo globalizado y la sociedad de consumo; y en los festivales de Estambul: *1001* y *Documentarist* a los conflictos de

Oriente Medio y especialmente al conflicto Palestino-israelí (tema recurrente en la mayoría de los festivales del circuito) aparecen una y otra vez en las películas de su programación.

Este tipo de programaciones se ve además condicionada por la participación de varias asociaciones y ONGs que colaboran con los festivales, ya sea organizando eventos paralelos, como charlas y mesas redondas, o financiando premios. De esta manera, estas asociaciones utilizan el festival como evento mediático para promover sus políticas a través de los festivales. En este sentido, la Fundación Soros y la *Open Society Fund* han tenido una especial presencia en los festivales como patrocinadoras, tanto de los festivales mismos, como de las películas (con especial interés en temas vinculados a los derechos humanos, y las minorías. Según han ido evolucionando los festivales e instituciones vinculadas al documental, este tipo de fundaciones se han ido retirando, y se han dedicado a financiar festivales especializados en derechos humanos, como el *One World* de Praga, que ha dado lugar a otros festivales en la región, siguiendo un modelo de franquicia, como ocurre con el festival *Verzio* de Budapest. Además la *Open Society Fund* ha sido sustituida por la *Sundance film Fund*, vinculada al *Sundance Film Festival*, que ha promovido una visión del cine independiente ampliamente vinculado a la agenda multiculturalista.

En este sentido, como apuntábamos en el apartado dedicado al análisis de la dimensión cultural de los festivales, cabe destacar que la propia definición de documental vinculada a la denuncia política y social, está fuertemente condicionada por este tipo de instituciones que promueven sus agenda a través de los festivales.

Además, es interesante ver que la articulación entre la estética y la temática está relacionada, y en festivales donde se fomenta una concepción del documental alejada de la estética del reportaje televisivo, en los casos en que el tema de la película es considerado relevante en términos socio-políticos, se pasa por alto este criterio y este tipo de estéticas son incluidas en la programación. Es lo que ocurre ampliamente en el caso del festival de Tesalónica, o por ejemplo lo que veíamos en Jihlava, con la programación de una película sobre las víctimas serbias que han perdido sus casas en la guerra de Yugoslavia, que, por el hecho de romper un tabú mediático lo hace pertinente<sup>408</sup>.

Además de los propios festivales y las asociaciones que colaboran con ellos, la propia actuación de lxs documentalistas puede ser utilizada para poner ciertos temas en la agenda mediática, como veíamos con la flotilla de Gaza en el estudio de caso de Tesalónica.

## Comunidades

Por último, la creación de comunidades de identidad es otra de las agendas políticas vinculadas a los festivales de cine (y más específicamente a los especializados en cine documental), especialmente en los festivales temáticos dedicados a la representación de comunidades concretas como aquellos dedicados al cine gay y lésbico (LGBT y queer), festivales de cine de mujeres y cine

<sup>408</sup> Como apuntaba su director en el festival de Jihlava, los medios han promovido la emisión de películas "políticamente correctas" donde el consenso sobre la culpabilidad del gobierno serbio en el conflicto ha generado un tabú en torno a la reivindicación de las atrocidades cometidas contra la población de identidad serbia.

judío. Hemos mantenido fuera de la muestra de festivales aquellos temáticos (derechos humanos, medio ambiente, gay y lésbico, etnográfico) ya que el propio festival ejerce de barrera temática para la selección. Al analizar los festivales dedicados a la “práctica documental”, en un principio la identidad del festival puede ser cambiante y no está limitada por su definición temática, lo que no quiere decir que no haya tendencias, que, como apuntábamos anteriormente, están condicionadas por las asociaciones y ONGs que colaboran con los festivales.

En este sentido, los festivales analizados pueden ser considerados generalistas, y no centrados en la creación de una comunidad concreta, más allá de la promoción de la cinefilia y algunas cuestiones para modelar la opinión pública. En algunos casos hemos visto intentos de utilizar el festival como espacios de acercamiento e interacción con determinadas comunidades o identidades como la gitana, tanto a través de películas dedicadas a este tema, como con la invitación de sus protagonistas a las propias proyecciones. En el caso de *Dokufest*, por ejemplo, la inclusión en 2010 de una selección de películas turcas mostradas en *Documentarist* era, en palabras de su director Veton Nurkollari, muy interesante, dado que hay una amplia comunidad turca en la ciudad de Prizren, donde se celebra el festival.

Por último, apuntar que la gestión del evento como espacio de interacción social entre comunidades de identidad está relacionado con su carácter ritual, que nos permite entender el evento, no como una suma de películas proyectadas, sino como espacio social compartido, donde la forma de exhibición condiciona fuertemente la recepción. En su análisis antropológico del *Festival de Sundance*, Dayan apuntaba la decepción de un distribuidor por el mal funcionamiento en el mercado de un filme que tuvo gran acogida en dicho festival. “Was it the same film? Not really, the particular atmosphere of the festival transforms forms of viewing. Escaping for a while the constraints of mechanical reproduction, films are screened in a climate of palpable tension” (Dayan, 2000:47). Como veremos más adelante, es precisamente ese carácter ritual del festival lo que condiciona las formas de recepción en su seno, y especialmente, su papel como catalizador de comunidades de identidad.

## CULTURA DOCUMENTAL Y POLÍTICA

Si reflexionamos sobre cómo determinadas agendas políticas son representadas en el marco de los festivales, ya sea a través de la apelación directa a lxs políticxs con los que han de negociar la financiación pública (como veíamos en el estudio de caso dedicado al *Jihlava International Documentary Film Festival*), a través del uso de ciertos documentales como plataformas de activismo político (como ocurría con la propuesta de restringir el uso de los coches para frenar la contaminación en *Auto\*mat* o la defensa de la flotilla que rompió el embargo a Palestina en la entrega de premios de Tesalónica); así como la ruptura de tabús mediáticos sobre la guerra de Yugoslavia en el festival de *Zagrebdox* que se celebra en la capital croata, vemos que, como evento público de amplia repercusión mediática, el festival de documental es un espacio de interacción entre profesionales del sector y gobierno, donde la dimensión política tiene una mayor o menor presencia en función del festival al que nos refiramos.

Tras analizar las formas de articulación de lo político en el marco de los festivales de cine documental de la mitad este del continente europeo, vemos que, en primer lugar, a pesar de los distintos modelos de financiación y organización de los festivales su carácter público o privado, todos los festivales siguen el modelo de profesionalización surgido tras 1968, y son lxs documentalistas, empresas productoras y distribuidoras las que envían sus películas (y no instituciones gubernamentales que actúan como filtros que puedan ejercer la censura, como ocurría con el antiguo sistema).

Partiendo de este nuevo modelo, los festivales de documental de la región ya no pueden ser considerados como espacios para ejercer la diplomacia entre estados (como ocurría durante la Guerra Fría), aunque las relaciones establecidas durante esa época entre festivales de Europa orientada y occidental se han mantenido (como ocurre con los festivales de *Leipzig* o *Nyon*, con amplia presencia de filmes del Este antes de la caída del muro de Berlín), pero no los de la antigua U.R.S.S., cuyos festivales han perdido su capacidad de atracción de recursos de Europa Central y del Este.

Por otro lado, los festivales de la región, que en la mayoría de casos organizan sus secciones temáticas concretas, optimizan su proyección mediática programando películas y ciclos que actúan como contra-programación de los medios de comunicación al uso, rompiendo tabús mediáticos o recuperando conflictos y temáticas poco presentes en la *agenda setting* de cada país.

En este sentido, la propia definición del cine documental (históricamente asociado a su carácter político y/o de denuncia social) se ve condicionada por el tipo de programación que, en este sentido, cada festival decide diseñar en función de su vinculación del documental con la representación de lo real.

La organización de eventos paralelos, debates y mesas redondas en torno a temas concretos no hace sino recalcar la importancia que le dan a esta dimensión política, tanto los festivales como los grupos que se asocian a él (como ONGs, fundaciones para el desarrollo o la defensa de los derechos humanos, organizaciones para la promoción de ideologías vinculadas a la sociedad civil; estos últimos con especial presencia en Europa del este y especialmente, en la antigua Yugoslavia).

### 3.6. DIMENSIÓN RITUAL Y FESTIVA

#### *Jihlava y su gestión del espectáculo*<sup>409</sup>

Es sábado, 25 de octubre de 2008, y en el *cine Sokol* de Jihlava las luces se apagan para dar lugar a la nueva proyección. Los cantos tradicionales eslovacos de la banda sonora inundan la sala, dando comienzo a la película *Ivetka and the mountain* (*Ivetka a hora*, 2008, CZ). El filme, del director Vít Janeček, es un retrato de Ivetka Korčáková-Hudecová, la chica eslovaca que cuando era niña, declaró haber visto a la virgen. El retrato intimista de la chica explora su pasado y su presente para ver cómo su vida al completo se vio condicionada por el día en que, junto a una amiga, que se negó a participar en la película, creyó ver a la virgen. Su incorporación a la iglesia y su posterior salida de la institución, con el consiguiente enfrentamiento al mundo real relatadas en la película ofrecen una profunda mirada a las contradicciones en la vida de la chica.



El director Vít Janeček y la protagonista Ivetka Korčáková-Hudecová en la charla posterior a la proyección de la película. Fuente: korzar.sme.sk

Al acabar la proyección, el director baja al escenario para responder a las preguntas del público, y junto a él está Ivetka, la protagonista del film. El joven presentador, en representación del festival declara encantado “es fantástico, ahora no sólo podemos ver las películas, sino que tenemos a sus protagonistas con nosotros, seguro que tenéis un montón de preguntas que hacerle”. El público, entre curioso e impresionado, participa más de lo habitual en otras proyecciones, y pregunta sin parar sobre cómo vio a la virgen, si se arrepiente de haberlo dicho, así como otras cuestiones sobre su vida personal, que la joven, algo apabullada por compartir su vida privada, responde ante el micrófono. El tiempo se echa encima y algunas preguntas quedan en el aire porque debemos abandonar la sala para la próxima proyección. Sin duda, ver “celebridades” en los festivales de documental no es muy usual.



Presentación del proyecto *Breathless* durante la edición de 2009 del Festival de Jihlava. Fuente: www.dokument-festival.cz

<sup>409</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª y la 13ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, República Checa) (del 24 al 29 de octubre de 2008 y del 27 de octubre al 1 de noviembre de 2009, respectivamente) como profesional acreditada.

Por la noche, una fiesta financiada por la asociación de productores y a la que sólo pueden asistir miembros de la industria y documentalistas invitadxs, se celebra en el bar *Dělnický dům*. Numerosos profesionales van llegando escalonadamente, y mientras unos cenán charlando con sus colegas, otrxs bailan en la pista iluminada con luces de discoteca.

Quienes esa misma mañana se encontraban a ambos lados de la línea del *pitching forum* en un ritual perfectamente pautado de marcado carácter teatral donde no había lugar para el cambio de roles (por un lado productorxs y directorxs buscando financiación, y por otro *commissioning editors* valorando los proyectos), bailan ahora juntos con una copa en la mano. Junto a las mesas, un *stand* de los patrocinadores del evento ofrece material promocional de *Polish Docs*, catálogos del mercado *Dragon Forum* vinculado al *Krakow Film Festival*, así como chapas y otros objetos de *merchandising* del segundo festival más antiguo de la región.

El *Jihlava International Documentary Film Festival* se acerca a su fin y la gente se agolpa en la entrada del *DKO*, para acceder al recinto donde se celebra la ceremonia de entrega de premios que cierra el festival. Fuera, varias televisiones despliegan su infraestructura para cubrir el evento, al que acuden personalidades políticas y del mundo de la cultura. Mientras sus cámaras toman imágenes de la muchedumbre en el *DKO*, en los baños del segundo piso, las chicas contratadas como bailarinas para la gala se cambian a toda prisa para salir al escenario.

Una vez que la gente ocupa sus asientos en el cine del *DKO*, las luces se apagan y el espectáculo comienza. Las bailarinas hacen una coreografía danzando con sus paraguas abiertos, utilizando sus pequeñas actuaciones como transiciones entre las distintas fases de la gala. En las primeras filas, lxs documentalistas que serán premiados (que ya han sido avisados del palmarés) esperan su turno. Como vemos, la sorpresa de los premios no está dirigida a ellos, sino al público. Entre los directorxs se encuentra el eslovaco Vít Janeček que subirá al estrado para recibir el premio al mejor documental checo y un vino local entregado por una de las actrices del espectáculo.

Ha pasado un año desde mi última visita a Jihlava. Son las siete de la tarde y la gente vuelve a agolparse en la entrada del cine *Dukla* donde se presenta el proyecto *Breathless*, una iniciativa de cooperación entre profesionales de Alemania y República Checa, de la mano del proyecto *cultural Zipp*, el *IDF* de Praga y *Dok Leipzig*.

Un presentador habla del proyecto y de su surgimiento en colaboración con el *IDF* e invita a subir al escenario a sus participantes. De repente dos personas disfrazadas de un híbrido entre un oso de peluche y un extraterrestre (!) aparecen en escena trayendo consigo a los participantes<sup>410</sup>. La surrealista imagen se va mezclando con bizarras actuaciones y preguntas realizadas a lxs participantes, la mitad de ellos alemanes y la otra mitad checos. Se les invita a hablar sobre las dificultades para llevar a cabo los proyectos de forma conjunta y lo que han aprendido del

<sup>410</sup>Ver la imagen de la página anterior.



intercambio cultural entre las formas de entender el cine de Alemania y República Checa. Las declaraciones, que dejan claro que ha sido un proyecto muy interesante, pero que ambos ámbitos de influencia tienen concepciones cinematográficas diferentes, recalcan además la manera forma de entender el humor. No hay duda de ello al ver la continua *performance* de los monigotes, que sólo hacen ruidos raros interpelando a los invitadxs alemanes, perplejos ante la incongruencia de la situación, así como a los checos, encantados con su surrealismo.

Tras (no se muy bien cómo) pasar de las preguntas serias sobre el proceso de creación a una situación de absoluta comicidad, todxs los participantes, alemanes y checos, acaban formando una cadeneta dando la mano a los monigotes. Cada uno pasa a decir sus últimas palabras antes de la proyección, que resultan ser nombres de comida y verduras en los distintos idiomas. Mientras, lxs protagonistas son llevados de la mano fuera del escenario por los monigotes (probablemente preguntándose cómo han llegado hasta esa absurda “reflexión final”), dando paso a las películas.

El público, divertido ante tal espectáculo, espera atento la proyección, precedida (como cada sesión) de la publicidad de los patrocinadores y el vídeo de presentación del festival, que en cada edición tiene un lema diferente. Este año es “rekonstrukce” (reconstrucción). En el vídeo, un chico fija en la pared del casco viejo de Praga dicha palabra a modo de graffiti. Pero en este caso el chico no pinta la pared con un spray, sino limpiando la sucia fachada para que el texto se lea en la parte clara. Un policía le aborda, y él se justifica, tomando el pelo al policía. El público vuelve a reír, esta vez con más ganas que en otras proyecciones. Tras una ceremonia de presentación que ha relajado el ambiente, todo el mundo parece compartir la sensación de alegre expectación.

---

### *Dokufest. Del “Mullini a la plaza “de la fuente”<sup>411</sup>*

La web de *Dokufest* no se equivocaba, las fiestas del *Mullini*, son imprescindibles. Tras las últimas proyecciones en los tres cines al aire libre que acogen el festival *Dokufest* que se celebra en la ciudad de Prizren, al sur de Kosovo, una procesión de gente va desplazándose por la orilla derecha del río hasta el bar *Mullini*, situado en los confines del casco viejo de la ciudad. Algunxs se quedarán a cenar o tomar algo por las terrazas del camino, mientras otrxs seguirán adelante hasta la famosa sala de conciertos.

Al llegar, necesitamos un tiempo para entrar en el *Mullini*, que en realidad es un espacio al aire libre con una barra y un escenario al fondo. Parece que aquí también triunfa el *hip hop* entre los jóvenes. Entre las largas parrafadas en albanés, el cantante suelta alguna frase en inglés que apela a salir del país.

Allí están la mayoría de invitadxs del festival, que van mezclándose durante la noche, conversando sobre cine documental o lo que se tercie. Hablo con la documentalista Biljana Garvanlieva (cuyo trabajo ya conocía, dado que sus dos últimas películas habían circulado mucho por la red de festivales de la mitad este del continente). Este año Garvanlieva presenta a concurso su nueva película: *Tobacco Girl* (2009, DE), sobre una joven que vive en las montañas de Macedonia, a quien sus padres (siguiendo una antigua tradición) quieren casar para recibir la dote. “Si puedes, podrías mandarme tus dos películas anteriores” -le digo- “Un momento” -responde Biljana, sacando de su bolso dos DVD con copias de sus películas. Se nota que ha viajado por el circuito de festivales, y conoce la importancia de las conexiones con profesionales de la red. Acaba de llegar del *Sarajevo International Film Festival*, un lugar idóneo para crear contactos con profesionales de la industria. La directora es consciente de que el hecho de que tu película esté lista en el momento y lugar adecuados puede suponer, como bien sabe, un posible contrato de emisión, o, como es el caso, que alguien escriba sobre ellas.

Shota Bukoshi también está allí, bailando con una cuadrilla de amigxs. Es una de las participantes más jóvenes del *BDC workshop*, con un proyecto en primera persona sobre su



Concierto en el bar Mullini durante el Festival Dokufest 2009. Fuente: <http://www.facebook.com/dokufest?sk=wall#!>



Asistentes a dokufest miran el catálogo sentados en una de las terrazas que bordean el río. Fuente: <http://www.facebook.com/dokufest?sk=wall#!>

<sup>411</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado en la novena edición del festival *Dokufest Kosovo*, que se celebró entre el 31 de julio y el 7 de agosto de 2010 en Prizren (asistencia como profesional acreditada y observadora y tutora del Balkan Documentary Workshop).

encuentro con un primo al que aún no conoce en persona. A pesar de que su familia es de Prizren, la guerra les ha dispersado y ella creció en Alemania, aunque ahora vive con un pie en cada país. Muchxs de sus amigxs están trabajando como voluntarixs en el festival, donde llevan alojados desde una semana antes de que empiece el festival.

La gente se queda en el bar durante horas, y cuando cierran el *Mullini*, la fiesta continúa en el *Dokucamp*. Siguiendo por la calle empedrada, junto al río, una explanada entre los árboles a las afueras del pueblo sirve de alojamiento temporal a lxs visitantes más jóvenes. Alguien ha llevado incluso una nevera, por lo que no falta la cerveza, ni tampoco la música, y hasta una hoguera.

De vuelta a la ciudad, al día siguiente, en el interior del hamán, se prepara la última sesión de la primera edición del workshop organizado por el *Balkan Documentary Center*. La presentación del proyecto que han estado preparando durante varias sesiones, se hace ahora realidad, y no hay lugar para más ensayos. El teatro del *pitching* comienza. Aunque en este caso, el panel de profesionales que valoran las películas no son en realidad *commissioning editors* (por lo que no existe entre lxs documentalistas la tensión de si conseguirán dinero para producir sus películas). Sin embargo, la representación es la misma, y lxs participantes se toman muy en serio el foro de financiación ficticio. En los apenas veinte minutos que tienen para resumir cómo va a ser su película (con proyección de *trailer* incluido) lxs documentalistas se esfuerzan al máximo para ofrecer una idea clara y concisa de su proyecto.

Cuando acaban, Martichka Bozhilova, directora del *Balkan Documentary Center* y moderadora de la sesión, cierra oficialmente la primera edición del *BDC workshop*, y desea suerte a lxs participantes para que sus películas sean realizadas. Quizá éste sea el primer paso hacia otros *pitchings* internacionales donde en el jurado haya verdaderos *commissioning editors* dispuestos a invertir en las películas. Aunque quizá hayan llegado en un mal momento porque, a causa de la crisis, en el circuito ya se habla de que las televisiones no se arriesgan a coproducir, y esperan a que las películas estén acabadas para comprarlas. Para ello, los festivales, siguen pensando en nuevas iniciativas, entre ellas, el *crowd-funding* donde el ritual del *pitching* se mantiene, pero esta vez, en lugar de lxs representantes de las televisiones, es el público el que invierte en la película. Habrá que ver en los próximos años cómo se adapta el sistema de financiación asociado a los festivales.

Como despedida, el *BDC* organiza una cena en uno de los restaurantes que bordean el río, donde Ana Stoeva (una de las trabajadoras del *BDC*) se apresura a colgar el cartel con el logo del *Balkan Documentary Center* en el cenador que protege la mesa. Es el mismo que presidía la pared del hamán durante todas las sesiones del *workshop*, y el que sirve para promocionar el centro allí donde vamos. Los participantes continúan con las charlas sobre sus proyectos, que continuarán de forma distendida en las terrazas, y después en el *Mullini*...

Es sábado, 7 de agosto de 2010 y en el cine al aire *Kino Bahçe* se celebra la ceremonia de clausura de la novena edición del festival *Dokufest*. Al anuncio de los premios, lxs documentalistxs suben al escenario a agradecer los galardones recibidos, mientras los medios de comunicación toman la imagen para sus artículos y reportajes. Una de las premiadas será la directora de *Tobacco Girl*, que recibe el premio ex-aequo “best newcomer award”. Ante el gran público que llena el cine al aire libre, Biljana Garvanlieva sube al escenario, coge el premio, y ofrece un conciso mensaje de agradecimiento: “first film, first time in Bosnia, first prize”. La declaración se hace eco de palabras similares a las que habían utilizado unos jóvenes adolescentes para agradecer su premio en el *Sarajevo International Film Festival* unos días antes. Como vemos la retórica de la celebración también se aprende en el circuito.

La última noche es sin duda la más concurrida, y la ceremonia de clausura cierra el ciclo del festival, que se despide hasta el año que viene. De nuevo las terrazas se llenan, el *Mullini* se abarrota y la gente come, bebe, y charla sobre (entre otras cosas) cine documental. De vuelta al hotel, paso de nuevo por la plaza de la fuente, llena de terrazas, donde continúan charlando lxs invitadxs del festival, que se resisten a irse a dormir (y a que se vayan los demás). Me quedo a tomar la última y, una noche más, seguimos hablando de cine. Además del inglés, allí el idioma oficial es el serbo-croata, y profesionales de todas partes de la antigua Yugoslavia charlan animadxs, poniéndose al día sobre el desarrollo del sector en otras regiones.

El festival, consciente de su papel como lugar de encuentro, promueve la visita de profesionales de todo el mundo, y sin duda, lo consigue. La creación de una identidad propia es una de sus claves y la propia organización se encarga de fotografiar y grabar en vídeo sus actividades, disponibles en su propia web y en *youtube*, que perpetúan su imagen hasta el año siguiente. Una próxima edición en que, de nuevo, los cines al aire libre, las terrazas y el calor de la gente, acogerán a cientos de personas.

Al terminar el evento, la ciudad vuelve a la cruda realidad, y se ve obligada a cerrar todas sus salas de cine hasta el año siguiente.

La importancia que festivales como *Jihlava* o *Dokufest Kosovo* le dan a las ceremonias de apertura y clausura, así como su organización de fiestas y cenas para promover la interacción social, nos plantea varios interrogantes sobre la importancia de la dimensión ritual de los festivales para su operatividad.

En primer lugar, ¿siguen los festivales cinematográficos el modelo de los rituales (religiosos y/o festivos) al uso?, ¿suponen un “rito de paso” para lxs documentalistxs? Y si es así, ¿qué papel tienen las ceremonias, entregas de premios y charlas tras las proyecciones en el proceso de transformación de su estatus social?, ¿y en la asignación de valor añadido a sus películas? En segundo lugar, ¿qué papel cumplen en la interacción social de profesionales invitadxs las fiestas, conciertos y cenas

organizadas por el festival?, ¿y cómo manipulan los festivales las relaciones sociales a través del control de acceso a dichos eventos? En cuanto a los *pitchings* ¿qué sentido tiene su carácter teatral?, ¿cómo influye este en la presentación y desarrollo de los proyectos presentados? Y por último ¿qué mecanismos utiliza el festival para automitologizarse?, ¿y qué relación tiene esta cuestión con su operatividad anual?

La dimensión ritual de los festivales cinematográficos ha centrado el interés de varixs investigadores (en su mayoría provenientes de la disciplina antropológica), que han analizado el carácter social de estos eventos. A continuación haremos un repaso por diferentes textos que han abordado esta cuestión, para reflexionar sobre los mecanismos a través de los cuales los festivales adquieren una dimensión ritual que actúa como catalizador del sentido de comunidad y ofrece las condiciones sociales para la creación de valor añadido de películas y documentalistas.

## EL FESTIVAL COMO RITUAL

El estudio del ritual en antropología tiene una extensa tradición y ha estado vinculado al estudio de las religiones. Victor Turner (1969, 1975) fue uno de sus principales representantes, y relaciona el estudio del ritual a conceptos relacionados con el teatro, como el *drama*, el *actor*, el *escenario* o la *performance*. Ya a principios del siglo XX, Van Gennep (1909[1981]) había propuesto un estudio de los ritos de paso, analizando su papel en el cambio de posición social de los individuos de una comunidad. Ambos textos enmarcan nuestra aproximación al festival de cine moderno, por un lado, como ritual colectivo (catalizador de comunidad tanto cinéfila como en torno a diversas identidades) y por otro, como rito de paso (para directorxs que adquieren un nuevo estatus en el ámbito cultural).

En el marco de los estudios cinematográficos, varios autores se han centrado en esta dimensión de los festivales, con el artículo de André Bazin “Du festival considéré comme un ordre” (1955[2009])<sup>412</sup> como texto pionero que asocia las vivencias del festival de *Cannes* a un proceso ritual de ruptura con la normalidad conformado por experiencias comunales compartidas (como mirar el buzón diariamente para contactar con otrxs profesionales, los desayunos acompañados de la lectura de los periódicos, los roles y patrones pre-fijados por el festival, o las fiestas, cenas y recepciones y los problemas derivados de la no invitación a éstas de ciertos profesionales). El autor asocia el festival a la vida monacal, basándose en su experiencia como crítico en numerosas ediciones previas a 1955:

“Pour les avoir presque tous «faits» depuis 1946, j’ai assisté à une progressive mise au point du phénomène Festival, à l’organisation empirique de son rituel, à ses hiérarchisations nécessaires. J’ose comparer cette histoire à la fondation d’un ordre et la participation totale au Festival à l’acceptation provisoire de la vie conventuelle. En vérité le Palais qui se dresse sur la Croisette est le moderne monastère du cinématographe. [...] Venant de tous les coins du

---

<sup>412</sup>Originalmente publicado en *Les Cahiers du cinéma* (junio 1955:54-56) y traducido al inglés como “The Festival Viewed as a Religious Order” en la reciente publicación *Decalog 3. On Film Festivals* (Porton, 2009:13-19).

monde des journalistes de cinéma se retrouvent à Cannes pour y vivre deux semaines d'une vie radicalement différente de leur vie privée et professionnelle quotidienne" (1955[2009]:).

Esta idea de la "suspensión" de la normalidad también ha sido planteada por De Valck, basándose en las teorías de Victor Turner:

"The idea of a necessary suspension by means of ritualistic performance to mark a transition is relevant to the study of the film festival network because it explains why festival events are indispensable in the creation of symbolic value; each festival is an extended cultural performance during which "other" rules of engagement count and the commercial market rules of the film world outside are suspended. It is my understanding that the survival of the phenomenon of film festivals and its development into a global and widespread festival circuit has been dependent on the creation of film festivals as a zone, a liminal state, where the cinematic products can bask in the attention they receive for their aesthetic achievements, cultural specificity, or social relevance" (De Valck, 2007:36).

Como apuntábamos anteriormente, la autora toma el concepto de *ritos de paso* acuñado por Van Gennep, que el autor plantea como un tipo específico de ritual basado en tres estadios: separación, transición, reincorporación. Así durante el rito de paso, un individuo realiza una serie de prácticas (performances) rituales y simbólicas, que representan su transición a una nueva posición social (Van Gennep en De Valck, 2007:37). Además, De Valck asocia los rituales que se representan en el festival con la acumulación de valor al viajar por el circuito: "festivals display a variety of rituals (red carpet premières) and symbolic acts (awards ceremonies) that contribute to the cultural positioning of films and filmmakers in the film world" (De Valck, 2007:37).

En un texto posterior, De Valck y Soeteman ahondan en esta cuestión, explorando el papel de premios y jurados en el festival *IDFA* de Amsterdam, para analizar todo el proceso de selección de filmes y la influencia del festival en la creación de capital cultural, añadiendo valor a las películas, tanto a través de su inclusión en el programa, como por la asignación de premios y, especialmente a través del acceso a las oportunidades para contactar con profesionales en el marco del festival (De Valck y Soeteman, 2010).

Del lado francófono, el texto editado por el sociólogo de la cultura Emmanuel Ethis recoge la propuesta de Bazin<sup>413</sup> y se aproxima al análisis del *Festival de Cannes* desde una perspectiva antropológica (basándose en las propuestas de Durkheim), comparándolo también con un proceso litúrgico y desentrañando la "gramática ceremonial" que va hilando el festival a través de varias prácticas concretas: asignación de acreditaciones, la alfombra roja, las conferencias de prensa, etc... (Ethis, 2001)<sup>414</sup>.

"À celui qui n'est jamais allé à Cannes, il faut signaler la simplicité avec laquelle s'organisent les échanges et les rencontres durant le Festival. Et pour cause, le cinéma constitue un solide

<sup>413</sup>También en 1955 Edgar Morin escribió sobre la dimensión antropológica del festival de Cannes tal y como cita Ethis en su blog personal: <<http://ethis-e.blogspot.com/2010/03/moments-of-oblique-attention-cannes.html>> [última consulta: 6.05.2011].

<sup>414</sup>La segunda parte del texto está dedicada a artículos más centrados en el análisis de audiencias.

fonds de conversations potentielles qui permet d'entrer naturellement en relation avec presque n'importe qui sous le simple prétexte de parler d'un film. Même si les choses peuvent se jouer dans la rue ou dans les halls des palais, le préalable demeure, pour beaucoup, dans la possibilité d'accéder au Palais, c'est-à-dire dans l'enceinte du Palais. Pour cela, il faut montrer "patte blanche" comme l'on dit, et "montrer patte blanche" à Cannes consiste à présenter aux gardiens du Palais l'accréditation que vous a délivrée l'organisation du Festival" (2001:21).

Por su parte, y con un texto pionero en habla inglesa que mira al fenómeno de los festivales de cine desde una perspectiva antropológica, Dayan, analizaba los distintos elementos que convergen en el *Festival de Sundance*, reincidiendo en la interacción social de cada grupo de participantes. El autor resume los elementos que dan entidad al festival como evento de significación compartida:

"The festival acquires a collective dimension through a number of features that serve as providers of unity, catalysts for community, propositions for a shared experience. First there is the organization of the festival as a sequence of occasions that run from grand opening to the award ceremony. Second there is the presence of Robert Redford himself as an approachable Deus ex Machina. Third there is the ongoing chronicle of the festival provided by the Sundance channel and the omnipresent journalists. Fourth one should mention rumors and 'buzz', whose function is precisely to travel from mouth to ear, to involve some physical contact, to get across the diversity of affiliations and experiences. Last, but not least is enclosure, the local dimension of the event, the sense of a common space provided by Park City" (Dayan, 2000:46).

Retomamos aquí a la importancia de la dimensión espacial para el análisis del ritual en los festivales. En apartado dedicado a la dimensión espacial de los festivales citábamos el análisis que De Valck hacía del *Festival de Venecia* como lugar cargado de significación histórica (basándose en las teorías de Nora y Augé), donde se han producido sucesos míticos para la historia del cine. Siguiendo esta propuesta, debemos tener en cuenta, así mismo, el papel de la acumulación de significación histórica de un festival en cada una de sus ediciones a la hora de abordar su construcción mitológica. La delgada línea entre la experiencia práctica de quien asiste al festival y el concepto construido y mitologizado del evento (basado en su propia capacidad de crear un discurso en torno a sí mismo) es una de las cuestiones más interesantes a analizar, sobre todo para entender a través de qué mecanismos rituales concretos esa línea entre la realidad y el mito puede ser cruzada. Como apunta Brown:

"by demanding a spectator, each film festival tries, after Roland Barthes (1993), to mythologise itself, to connote something more (typically glamour, leisure, prosperity, community or any number of other things) than it actually denotes (a few strips of celluloid receiving light in parallel and/or in succession). Or rather, film festivals, in order to establish themselves as spectacular events, must hide the gap between the supposedly 'natural' image that they seek to create for themselves as spectacular events, and their reality as

manufactured events (i.e. the product of labour, including exploitative labour, and thus not 'natural' – if natural things there can be – at all). (Brown, 2009:218-219).

Por otro lado, cabe añadir el papel de los medios de comunicación ha sido relacionado con la creación de valor añadido de filmes y directores (De Valck, 2007), donde el papel de la programación (en función de la colocación de filmes en determinados pases y/o secciones) es crucial para crear lo que Czach denomina “capital crítico” (2004), basándose, como De Valck, en la idea de “capital cultural” acuñada por Bourdieu (1979[1999]).

Por último, y en lo que respecta a la auto-mitologización del evento, destaca el texto de Triana Toribio (2007) sobre el discurso que el *Festival* Mar del Plata desarrolló en torno a sí mismo, a través del análisis de los escritos sobre el festival en la prensa y las posteriores revisiones históricas del mismo.

A continuación haremos un repaso de las distintas estrategias que desde los festivales de documental se han utilizado para dar a esa realidad más plausible de gestión práctica del evento (que analizábamos en capítulos anteriores) un carácter sociocultural que ayuda a crear una dimensión mitológica del festival a través de diversas prácticas rituales.

## CEREMONIAS, CENAS, CHARLAS, COPAS... Y CINE DOCUMENTAL

La temporalidad (cercana a una semana), la construcción ritual de comienzo y final a través de las ceremonias de inauguración y clausura, pero especialmente el carácter festivo de experiencia comunitaria compartida son elementos comunes que comparten los festivales, y que tienen que ver con su dimensión ritual, convirtiéndolos en algo más que una mera exhibición de películas.

### El festival como experiencia compartida

El éxito de público de los festivales analizados, comparado con la cada vez más baja tasa de asistencia a salas cinematográficas en toda Europa, puede entenderse al analizar la dimensión ritual del festival como evento colectivo. A continuación apuntaremos algunas reflexiones sobre la importancia del carácter de experiencia comunitaria de los festivales visitados durante el trabajo de campo.

En primer lugar, hemos corroborado cómo el *IDFF Jihlava* ha conseguido funcionar como atractor y evento de reunión, y al mismo tiempo, de articulación de la identidad colectiva de profesionales de Europa Central y del Este, modelando no sólo las relaciones sociales que se establecen en torno al documental en la región, sino también determinadas estéticas promovidas gracias a la formación ofrecida en los *workshops* internacionales, las selecciones de filmes mostradas en otros festivales, así como los proyectos presentados en los foros de financiación. En cuanto a su público (donde predominan los jóvenes de 15 a 30 años), también consigue crear condiciones sociales de comunidad, especialmente gracias a su gestión de espacios para el alojamiento, que



ofrece opciones muy baratas y compartidas, como es la posibilidad de “acampar” en el gimnasio de la escuela local. Este hecho, que parece banal, es sin duda un elemento fundamental a tener en cuenta al analizar el sentimiento de experiencia compartida en torno al cine en el marco de los festivales.

Lo mismo ocurre en el caso de *Dokufest Kosovo*, que ofrece un espacio de acampada junto al río, y acoge a numerosxs invitadxs que invaden las terrazas del casco viejo. La convivencia continua e intensiva acelera las formas de interacción social entre lxs participantes, y es un elemento gestionado por el festival para optimizar los beneficios (también económicos en forma de futuras colaboraciones) que lxs visitantes obtienen de su asistencia al evento.

Estos dos casos son especialmente interesantes porque, como apuntábamos en el capítulo dedicado a la dimensión espacial del evento, se desarrollan en localidades relativamente pequeñas (o para ser exactos, atrayendo a los participantes a un área relativamente pequeña de la ciudad donde se ubica el festival), donde además, este es el evento de mayor relevancia en términos de agenda cultural. Esto ayuda, por una parte, a facilitar modos de interacción social más propios de zonas rurales que de ciudades (creando la sensación de que “todo el mundo se conoce”) y, por otra parte, a romper con la rutina y las reglas establecidas durante el año en lo que respecta al mercado audiovisual y su relación indirecta con el público.

Esta ruptura de la rutina transforma la asistencia al cine entendida como acto de consumo (en el que se ha convertido gracias a los multicines de los centros comerciales), en una vivencia colectiva del público, gracias a la dimensión ritual del evento. Como apunta Müller:

“Now it’s general audience, so called ordinary people, who go, buy a ticket, sit with other people, watch a documentary, so you have to remember that watching films is also a social thing. There’s a huge difference between sitting in front of your computer and watching a new documentary and sitting with 500 other people. It’s fantastic to sit with 500 people, I mean, you feel the audience reacting to what’s going on, laughing, sighing, crying, and this is what is so wonderful about films” (Müller en Mirković, 2009).

Por su parte, los autores de *Czech Dream* respondían de la siguiente manera al ser preguntados por si ésta era una película para la televisión o para el cine:

“We have already taken part in numerous discussions after screenings, and rarely were they shorter than an hour. Usually the debates are quite lively, and the viewers argued among themselves a few times! It is the cinema that makes this direct interaction possible, the filmic space for an encounter. It is interesting that it is far more difficult to organize debates in multiplex cinemas, because the next film begins right away and you have to get out of the room, and outside there is no common space, just the popcorn stand. One hears that the furniture designers for McDonalds have a clear task: that the chairs must be inconvenient! Eat your meal and get out of here. The conveyor belt must not get stuck. And what else is a TV program but a conveyor belt of images and sounds? We wanted to step out of this stream of media, to invite people to the cinema to see a nonfictional story, and now we learn during

these electrifying debates al'l the things that our film is about.” (Klusák y Remunda en O'Connor , 2004:6)<sup>415</sup>.

Como indican Klusák y Remunda, las charlas posteriores a las proyecciones son fundamentales para crear esa interacción entre público y documentalistas, que, no sólo crean ese sentimiento de comunidad, sino que además funcionan como ritos de paso para convertir a lxs creadorxs de las películas en directorxs de cine.

El carácter festivo de los festivales es, de hecho, un elemento fundamental que actúa en favor de la importación de recursos de todo tipo, especialmente público y medios de comunicación. Es por ello, que la mayoría de eventos analizados no sólo incluyen en su agenda actividades relacionadas con el cine, sino que amplían su programa con fiestas, conciertos y ceremonias que juegan a favor de esa ruptura de la normalidad, al tiempo que crean espacios de socialización para lxs asistentes.

En la red de festivales de Europa del este encontramos varias de estas prácticas, que normalmente se producen en colaboración con bares, restaurantes, hoteles y/o salas de conciertos (como las fiestas de *Dokufest*, que mantienen el ambiente festivo durante toda la semana gracias a los conciertos del *Mullini*, y donde eventos como la proyección de “El hombre de la cámara” de Vertov acompañado con música en directo aunan música e historia del cine documental, añadiendo valor histórico y cultural al evento a través de eventos festivos). Por su parte, el *Festival de Jihlava* cada año pone una carpa que acoge un bar, que se convierte en cita inexcusable para lxs jóvenes asistentes. En otros festivales, la gestión se hace de forma más o menos informal, a través de descuentos en bares y restaurantes asociados al evento, que terminan por convertirse en espacios de encuentro que cada noche reúnen a profesionales del sector.

## Creando valor simbólico

En segundo lugar, los festivales actúan como transformadores de los productos culturales, que adquieren valor simbólico a través de distintos procesos vinculados a su carácter ritual, como las ceremonias, la asignación de premios o la invitación de celebridades (ya sean directorxs o protagonistas de las películas); así como la representación teatral que implica la presentación de proyectos en los foros de financiación.

Dado que el funcionamiento del festival en última instancia está condicionado, en todas sus dimensiones, por la participación (de películas, cineastas, protagonistas, profesionales, público y medios de comunicación), la dimensión experiencial que permite al público ver en persona a lxs artífices de los filmes (o, como veíamos en el caso de Ivetka, incluso a sus protagonistas) está profundamente vinculada a la atracción de recursos. En el caso de los festivales de ficción la presencia de celebridades tiene mucha mayor influencia para esta cuestión, lo cual, a su vez, obliga a un sistema de control de las relaciones sociales mucho mayor que en el caso de los festivales de cine documental. Como apuntaba Puhovski:

---

<sup>415</sup>Entrevista publicada en el dossier de prensa de la televisión estatal checa (que co-produce la película).

“Being true to ourselves, we won't be celebrating because we are not 'red carpet', 'after party' or 'lounge party' types... primarily because we think that the world of documentary film and, probably even more, the world documentaries deal with, is incompatible with glamour and showing off” (Puhovski, catálogo Zagrebdox 2009:11).

Sin embargo, en los últimos años, y como hemos comprobado en varios festivales de la región, la invitación de lxs protagonistas de las películas proyectadas ayuda a conseguir atención mediática, y aporta la dimensión social que el “glamour” de los festivales de ficción consiguen con la invitación de personajes famosos, a través de la posibilidad de ver a lxs protagonistas de las películas “en carne y hueso”.

A pesar de que esta práctica puede considerarse aún como minoritaria, encontramos varios ejemplos de este tipo de iniciativas en el marco de los festivales analizados (al igual que ocurría con el caso de Ivetka en el *Festival de Jihlava*). Entre ellos la promoción de la figura del Doctor Nakamats en el *Festival de Documental de Tesalónica* en 2010, que presentó la película que protagonizaba: *The Invention of Dr. Nakamats* (*Opfindelse af Dr. Nakamats*, Kaspar Astrup Schröder, 2009) en la ceremonia de inauguración del festival. La película retrata (con una sorna más que evidente) la personalidad del surrealista inventor japonés que no solo es padre del disco “floppy”, sino que también recibió el Premio Nobel de Nutrición en 2005 por fotografiar todo lo que comía y a continuación hacerse análisis de sangre cada día durante más de 35 años; y no sólo eso, también declara que sus mejores ideas surgen con la falta de oxígeno en su cerebro al sumergirse en la piscina el máximo tiempo posible sin respirar. Todo un *showman*, que el festival aprovechó como figura mediática (organizando una ceremonia de “reconocimiento a su aportación científica y social” que no dejaba de tener cierta ironía tras el visionado del filme).

La estética de la auto-representación que tanta fuerza ha cobrado en el cine documental de autor en los últimos años a través del cine en primera persona, también ha aumentado esta presencia de protagonistas en los festivales de documental, que son a la vez directorxs de sus películas, como es el caso de Jennifer Fox que visitó numerosos festivales de la región en 2009 con su proyecto *Flying. Confessions of a free woman* (2006, DK).

Sin embargo, la presencia de “celebridades” en los festivales de documental no es muy usual, y son lxs documentalistas los mayores protagonistas. Si tenemos en cuenta su papel en el marco de los festivales, podemos ver cómo su participación en distintas actividades organizadas por el festival funcionan como “ritos de paso”. La presentación de sus proyectos ante el público y las charlas posteriores a la proyección para hablar de su obra, y sobre todo, la recepción pública de premios en ceremonias de cierre del festival, son momentos en los que, como planteaba De Valck, se transforma el estatus social de la persona para pasar de estudiante de cine o simple espectador, a director/a de cin. Esta cuestión tiene especial importancia, dado que el trabajo de documentalista no suele ser una actividad laboral a tiempo completo o enmarcada en una infraestructura institucional o empresarial concreta, sino que se trata de trabajos, en la mayoría de caso esporádicos y, casi siempre, combinados con otras actividades y/o profesiones.

Dichos ritos de paso generan un proceso de asignación de valor añadido y creación de capital cultural (Bourdieu, 1979[1999]), que, a pesar de no implicar intercambio monetario, generan valor simbólico, que puede, en última instancia, traducirse en valor económico. El ritual de las ceremonias y las charlas es sin duda fundamental en este proceso de asignación de valor, tanto para documentalistas, como para sus películas.

Esta cuestión nos permite entender las formas de articulación de la identidad profesional de lxs directorxs en un contexto de producción fragmentado donde, para la mayoría de directorxs la realización de documentales creativos no es su principal fuente de ingresos, y no forman parte de una industria o empresa estable y/o afincada, como ocurría en el marco de los sistemas políticos y económicos previos, con la presencia de grandes productoras dependientes de la financiación estatal.

En cuanto a las películas, los festivales les asignan valor añadido a través de distintos rituales, ya sean ceremonias y eventos promocionales para presentar nuevos proyectos (como veíamos en el caso de *Breathless* en *Jihlava*), clasificación en distintas secciones, y especialmente, asignación de premios en celebraciones de clausura del festival.

Por su parte, la inclusión en una u otra sección hace que una película acumule más o menos prestigio y, por lo tanto, valor añadido. Esto explica por qué se organizan secciones nacionales, que permiten crear espacios protegidos para el cine nacional (como ocurre, por ejemplo, en el caso de Tesalónica donde los documentales locales no suelen estar a la altura de la muestra internacional).

Por otro lado, la importancia de los premios es fundamental para entender el papel de los festivales en la creación de capital cultural, asignando valor a determinadas películas, y por lo tanto, estableciendo una serie de jerarquías en función de distintos juicios de valor, lo cual puede ser objeto de controversia, lo que explica que festivales como *Documentarist* o *1001* de Estambul no ofrezcan premio alguno. Sin embargo, dado que las ceremonias de entrega de premios crean actos noticiables, esta cuestión influye directamente en la capacidad de atracción de recursos de los festivales (tanto de películas, por parte de documentalistas interesados en el valor económico de los premios, pero, sobre todo, en el valor simbólico que sus filmes adquieren y que abren las puertas de nuevas formas de adquirir ingresos por contratos de emisión; como de los medios de comunicación, cuya agenda se guía por los eventos noticiables como pueden ser las ceremonias de entrega de premios).

Además, como apuntábamos en el apartado dedicado a la dimensión económica de los festivales, los premios se convierten en etiquetas que funcionan como marcas comerciales, por lo que son utilizadas como símbolos de calidad y reconocimiento en la promoción posterior de las películas.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta la ruptura de la normalidad, que, desde la perspectiva económica, implica que en los festivales se rompen las normas de funcionamiento del mercado. El hecho de que las reglas de pago por la proyección de las películas no sigan las leyes económicas al uso (tengamos en cuenta que en la mayoría de los casos las películas son enviadas de forma gratuita y en algunos festivales incluso pagan para ser emitidas), implica un espacio de negociación alternativo a los cauces económicos tradicionales que funcionan a lo largo del año para el cine

documental (normalmente relaciones de clientelismo con televisiones públicas) lo que permite crear un nicho para la creación, producción y distribución del documental creativo.

A lxs profesionales del sector (tanto *commissioning editors* y agentes de ventas como la crítica especializada) esta ruptura les permite salir de sus dinámicas de trabajo (su *habitus* en términos de Bourdieu), para, por una semana, tomar como referencia diferentes valores para la compra, calificación y crítica de películas. Cabe destacar que la creación de este espacio social compartido (en el que las normas difieren de los mecanismos de producción e interpretación al uso) es gestionado por el festival para fomentar la creación de una determinada cultura documental, que, según cada caso, puede fomentar diversas estéticas, temáticas y concepciones del cine documental. A pesar de que a nivel cuantitativo los festivales ocupan una ínfima parte del calendario de producción, es precisamente su carácter ritual y su ruptura de la normalidad la que amplía su valor simbólico, creando una influencia que no puede ser entendida en términos numéricos<sup>416</sup>.

En este marco, las dinámicas de interacción social para la producción de filmes que se han creado en los últimos años en el marco de los festivales difieren totalmente de los más impermeables mecanismos de acceso a los circuitos de exhibición especializados que funcionan a lo largo del año, donde, de nuevo, el ritual cobra protagonismo. A continuación, citamos las palabras de Puhovski (director del *Zagrebdox*, que, como otrxs profesionales especializadx en cine documental de la región, comenzó su periplo en los pitchings internacionales):

“In 1996, at the well-known IDFA festival in Amsterdam, I took part for the first time in “pitching” in front of some European editors-in-chief in order to find financiers for my documentary project.

I remember the enormous stress I felt because my female colleague and I had only seven and a half minutes to talk and show a video insert. I remember feeling like a schoolboy, although a author in his forties with more than 200 projects behind me, standing in front of those editors who, some more, some less attentively listened to one of the fifteen presentations of that day.

I also remember the rehearsal my colleague and I held at the hotel the night before; her anguish because she couldn’t manage to squeeze into her two and a half minutes everything she wanted to say.

I remember the “presentation” of an American project, a dancer jumping onto the table and dancing in front of the staggered, but thrilled editors. I also, of course, remember a beautiful young Russian woman brought by some old British TV shyster to present his project instead of him. I felt terrible, asking myself “do I really need all this”, thinking how even the best television turned into nothing more than entertainment...

---

<sup>416</sup>En este sentido, el trabajo de Jurado (aunque ofrece interesantes aportaciones a las formas de clasificar las dimensiones de los festivales, así como una valiosa aportación de datos) apenas nos da una idea de la importancia y los mecanismos de funcionamiento de cada festival, dado que, en vez de hacer análisis cualitativos, da un enorme valor a la estadística, a través de la cual todos los festivales se ponen al mismo nivel convirtiéndose en un número, lo que no hace sino esconder todas las dinámicas de influencia y jerarquías que se desarrollan en el circuito.

I remembered then, like I'm remembering now, the situation at the beginning of my career, when "getting" a documentary film was relatively easy – you only needed to go to an editor (the most famous of them was Angel Miladinov) on Zagreb Television, or some film company's dramatist (the most famous one was Kruno Quien from Zagreb Film) and talk to them.

There, having a cup of coffee and a smoke, meeting colleagues and passing by secretaries (if there were any) without any problem, you could tell the story of your future film, and often in a rather general detail. Paperwork, the real script, the budget, the shooting plan – back then there hardly was any of that... That was discussed later, after the conversation about your film's story (...)

Traveling across Europe, from one editor to another, is, of course, expensive and impractical, even if they had time for all the interested filmmakers. And so, "pitching" presentations of documentary projects are becoming reality even for our region. They happen mostly during festivals, which editors attend mostly for some other purposes. This year's workshop for documentary projects, organized as a part of ZagrebDOX, is only the first step in that direction. (...) And yes, the project we presented in Amsterdam was eventually filmed, among others thanks to the funds we received there. In the meantime, I started to help out my younger colleagues to prepare for "pitching sessions".

But the "coffee and smokes" atmosphere will continue at Factum. Mostly in the kitchen" (Puhovski, Zagrebdox catalogue 2005:134-135).

Como vemos en las reflexiones de Puhovski, el mecanismo de financiación de los *pitchings* tiene un fuerte carácter teatral, convirtiéndose en muchos casos en mera *performance* donde las dotes teatrales de documentalistas y productorxs son sin duda uno de los elementos que a día de hoy juegan a favor de la posibilidad de conseguir financiación para una posible película.

## Construyendo sus propios mitos

Por último, cabe destacar la importancia que los festivales dan a su propia interpretación, en un ejercicio metalingüístico donde la creación de material escrito y gráfico (artículos, fotografías, vídeos e incluso libros) sobre las propias actividades han cobrado enorme protagonismo, paralelamente a la evolución de las posibilidades de la comunicación *online*.

Si analizamos la gestión que los distintos festivales hacen de su proyección mediática, vemos que la promoción e interpretación del propio festival forma parte de las actividades del propio evento, que, tal y como apunta Luhmann, crea un discurso sobre sí mismo.

Prácticamente todos los festivales de la muestra ofrecen *newsletters* y artículos diarios que recogen las actividades que se han realizado durante la jornada en el festival y anuncian las que están por llegar al día siguiente. Además el personal del festival incluye personas encargadas de hacer fotografías y vídeos de los distintas actividades programadas, para ofrecérselos a los medios de comunicación en sus oficinas de prensa.

Así mismo, una vez terminado el festival, lxs profesionales acreditados (tanto industria como prensa) reciben datos estadísticos y resúmenes que valoran los resultados del evento en términos numéricos (número de asistentes, número de películas visionadas en los mercados especializados, número de proyectos que han obtenido financiación a través del foro de financiación, número de medios de comunicación que han cubierto el evento, etc.). Este proceso de compilación de datos sobre sí mismos está fuertemente vinculado a la autopromoción, elemento clave para la importación de recursos de cada festival. En este sentido, los festivales ofrecen información en sus catálogos, notas de prensa y páginas web sobre su carácter de “referentes para regiones más amplias”, su carácter de “evento de mayor importancia para el cine documental ya sea en su país, en su región o a nivel mundial”, así como su evolución histórica; hecho de especial relevancia para el reconocimiento de su relevancia a nivel internacional.

De hecho, la trayectoria histórica toma protagonismo incluso en el propio nombre asignado a los festivales, que incluyen el número de la edición que se celebra. Esta cuestión también está ligada a la importancia que los festivales dan a sus aniversarios, que normalmente son utilizados para publicar textos conmemorativos que recogen momentos relevantes (y promocionales) del propio festival, y que explican su relevancia para la historia del cine mundial de forma retrospectiva.

## LA IMPORTANCIA DEL AMBIENTE

Volviendo a los estudios de caso planteados al inicio de esta sección donde reflexionábamos sobre algunas prácticas rituales en el marco de los festivales de *Jihlava* y *Dokufest Kosovo*, vemos que estos eventos organizan diversas celebraciones donde la interacción social en contextos festivos tiene tanta o más relevancia para la creación de lazos de colaboración artística y comercial que la que se establece en actividades oficiales (como *workshops*, charlas y eventos paralelos), lo cual nos da una idea de la relevancia de la dimensión ritual de los festivales para su éxito en el fomento de la cultura documental en todas sus dimensiones.

En primer lugar, consideramos que los festivales son ante todo espacios de socialización más que de exhibición de películas. Esta cuestión nos da una idea de por qué cuentan con públicos tan amplios (que en la mayoría de casos no saben lo que van a ver), cuando durante el resto del año las salas cinematográficas están prácticamente vacías.

Por otro lado, cabe destacar que el ambiente festivo de ruptura con la normalidad condiciona tanto la recepción del público como el de la prensa y la crítica, lo que posibilita su modelado a través de diversas políticas de acceso gestionadas por el festival. Dado que los festivales son espacios de socialización, no sólo del público, sino también de lxs profesionales que participan en el circuito, el festival gestiona especialmente las relaciones que se establecen en el marco del festival organizando cenas y fiestas de acceso restringido invitaciones y acreditaciones, para fomentar los lazos (normalmente económicos) entre representantes de la industria y documentalistas que participan en las actividades profesionales del festival.

En segundo lugar, dado el carácter discontinuo y fragmentado del trabajo de lxs documentalistas (donde, tras la desaparición de las grandes empresas productoras vinculadas al estado, no hay instituciones o empresas que aglutinen o den entidad a la profesión), consideramos que los festivales son los espacios donde lxs documentalistas adquieren el estatus social de director/a a través de los “ritos de paso” organizados por el propio evento (las presentaciones, charlas, y especialmente, las ceremonias de entrega de premios).

En la región analizada hemos comprobado que éste es el modelo extendido entre lxs documentalistas, que realizan trabajos esporádicos combinados con otras profesiones y, en muchos casos, trabajan de forma individual como autónomos o con un pequeño grupo de colaboradorxs (con una amplia presencia de parejas, que comparten vida y trabajo).

Por último, cabe añadir que la dicotomía economía vs cultura tiene mucho que ver con la dimensión ritual del evento, que gestiona el valor añadido con prácticas no económicas (como la asignación de premios) y esconde las prácticas económicas con rituales performativos (como el *pitching*).



## 4. RETROALIMENTACIÓN: INTERACCIONES ENTRE SISTEMAS Y ENTORNOS

---

Una vez establecidos los actores del circuito internacional de festivales, sus formas de interacción a través de dinámicas de cooperación y competitividad, así como las distintas agendas que se ponen en práctica a través de sus programaciones, en este último capítulo analizaremos la forma en que el circuito de festivales modela la producción documental contemporánea.

Para ello, nos basaremos en el concepto de *retroalimentación* propuesto por las teorías de sistemas, reincidiendo en el carácter cambiante de la red internacional de festivales, donde sistemas y entornos se encuentran en un proceso continuo de interacción y mutua influencia.

El concepto de *retroalimentación* ha sido ampliamente desarrollado por la teoría de sistemas. Fueron precisamente Shannon y Weaver los que dieron visibilidad al término, desarrollado por dichos investigadores para estudiar los canales de circulación de la información en 1949. Tras los vertiginosos avances en los sistemas de comunicación que se produjeron en la Segunda Guerra Mundial, los autores asimilaron la teoría de sistemas, proponiendo un modelo matemático para el estudio de los canales de comunicación. De esta manera, aplicaron la idea de *retroalimentación* para estudiar las dinámicas de interacción entre emisor y receptor. Los autores utilizan así mismo el concepto de *entropía negativa*, ampliamente utilizado en el reciente trabajo de Fischer (2009) para analizar las estrategias que el festival utiliza para alcanzar el equilibrio asegurándose la importación de recursos externos año tras año.

El concepto de *retroalimentación* también ha sido aplicado al estudio de los festivales cinematográficos, entendidos como sistemas abiertos. Como apuntaba Fischer, dada su condición de sistema abierto, el festival pasa por varias fases que se repiten cíclicamente: *input*, *transformation* y *output*, volviendo de nuevo a la primera fase cuya repetición denomina *re-energisation* (2009:77-90)<sup>417</sup>. Así, el festival importa recursos externos, que son transformados para después ser devueltos a su entorno, generando un proceso de *re-energización* que asegura el comienzo de un nuevo ciclo en la importación de recursos. El proceso de transformación que plantea Fischer tiene que ver con la creación de *valor* que plantea Bourdieu (1979[1999]). Partiendo de esta premisa, el autor recalca que los festivales condicionan la forma que cobra la cultura documental en entornos concretos, dado su carácter transformador del valor de las películas (Fischer, 2009:80).

Todo ese proceso de transformación incide en el carácter cambiante del circuito de festivales, que no puede ser entendido si se concibe como una estructura inamovible que sigue pautas de comportamiento fijo. En su introducción a la teoría general de los sistemas, Bertalanffy reincidía en la importancia que ésta le daba a los procesos dinámicos y de cambio continuo, para defenderse de las acusaciones de ahistoricismo que solían esgrimir los críticos de perspectivas sistémicas como el funcionalismo:

---

<sup>417</sup>Fischer se basa en las propuestas de Katz y Kahn (1978).

“ (...) La principal crítica al funcionalismo, particularmente en la versión de Parsons, es que insiste demasiado en el mantenimiento, el equilibrio, el ajuste, la homeostasia, las estructuras institucionales estables, y así sucesivamente, con el resultado de que la historia, el proceso, el cambio sociocultural, el desenvolvimiento dirigido desde adentro, etc., quedan en mala posición y aparecen, si acaso, como “desviaciones” con una connotación de valor negativa. De modo que la teoría parece ser de conservadurismo y conformismo, que defiende “el sistema” (...) como es, descuidando conceptualmente el cambio social y así estorbándolo. Es claro que la teoría general de los sistemas en la forma aquí preconizada está a salvo de esta objeción, ya que incorpora por igual mantenimiento y cambio, preservación del sistema y conflicto interno” (cf. Buckley, 1967)” (Bertalanffy, 205-206).

En este capítulo pretendemos reivindicar el carácter continuamente cambiante de la red internacional de festivales, y concebirla como un conjunto de sistemas y entornos en mutua interacción en torno a los cuales es negociada la (cambiante) cultura documental.

Esta cuestión ya ha sido apuntada por Harbord en *Film Cultures* (un texto que puede ser considerado una revisión sistémica de las prácticas socioculturales que interactúan en torno al cine). Tras analizar la influencia de los festivales de cine en la economía global del turismo internacional y la distribución cinematográfica<sup>418</sup>, Harbord apunta a la cuestión de la *retroalimentación* planteando la siguiente cuestión: “If this argument tells us something of the value of film for the global economy, how do we begin to theorize the reverse, the impact of the globally connected festival on the cultures of film?” (Harbord, 2002:66). Esta pregunta es precisamente la que intentamos responder aquí, para entender las formas en que los festivales influyen, no sólo en las formas de distribución de las películas, sino en las películas mismas.

Para ello, recurriremos una vez más a la etnografía multisituada de Marcus (1995) tomando la propuesta de “seguir al objeto” para analizar cómo los filmes van modelándose durante el período de reproducción incorporado al circuito de festivales (*workshops* internacionales, foros de financiación, contactos y espacios de promoción). Tal y como indica Marcus la técnica de “seguir al objeto” ha sido utilizada por numerosos estudios sobre arte y estética contemporáneos, incluido su libro, coeditado junto a Myers: *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (1995), que recoge varios artículos sobre el tema, como los estudios sobre circulación global de música (Feld, 1994[1995]); o la distribución de Pinturas aborígenes Pintupi (Myers, 1992[1995]) o piezas africanas (Steiner, 1994[1995]) en el mundo del arte “occidental”.

Fischer también plantea “seguir al objeto”, para analizar el modelo input-reenergización-output que sigue el festival como sistema abierto, entendido como una progresión lineal que puede ser fácilmente reconstruida. Su modelo de análisis sin duda recuerda a la propuesta de Latour (2005):

“The application of this model views basic film festival operation as a logical linear progression. (...) Such a progression promotes a systematic examination of film festival operation and any researcher need only ‘follow the flow’ of resources from input to output in

---

<sup>418</sup>Cuestión ampliamente tratada por Stringer (2001, 2008).

order to formulate an understanding as to how any particular film festival is utilising those resources which it is importing" (2009:79).

---

Siguiendo este modelo, a continuación reconstruiremos la trayectoria del filme *Rabbit à la Berlin* en el marco producción y distribución incorporado al circuito de festivales especializados en cine documental que hemos estudiado, para analizar el itinerario completo de la película desde su concepción como proyecto, hasta su nominación a los premios Oscars. Utilizaremos este estudio de caso para profundizar en las dinámicas de interacción entre festivales y producción documental en los últimos años, analizando las formas de retroalimentación que se han producido entre ambos.



## 4.1. INFLUENCIAS: CONDICIONAMIENTOS DE LA RED

### *De Ex Oriente a los Oscars. El caso de Rabbit à la Berlin*<sup>419</sup>

El caso de *Rabbit à la Berlin* (*Królik po Berlinsku*, 2009, PL/DE) es una historia de éxito desarrollada, producida, promocionada y distribuida en el marco del circuito internacional de festivales. La película es un relato de la caída del muro de Berlín, contada desde un original punto de vista: el de los conejos que habitaban la zona militar que dividía la capital alemana. La película, uno de los éxitos comerciales del cine documental más notorios de los últimos años, fue nominada a los *Oscars* y mostrada en festivales de todo el mundo, así como en el museo *MOMA* de Nueva York. Pero comencemos por el principio...

Es febrero de 2005 y el *Ex Oriente Documentary Workshop* publica la lista de proyectos seleccionados para participar en su tercera edición. Entre los elegidos para participar en el taller de creación de referencia para Europa Central y del Este, organizado por el *Institute of Documentary Film* de Praga, está *B-boys* representado por Bartek Konopka y la productora Dorota Roszkowska, de Arkana Studio.

Bajo la tutela de Tue Steen Müller (en representación de la EDN), Cristina Pervilä (de *Oy Filmikonttori Ltd.*, Finlandia) y Heino Deckert (de la productora alemana *maja.de*) y con la colaboración de otrxs profesionales como Cecilia Lidin (de la *European Documentary Network*) y Nenad Puhovski (director del festival *Zagrebdox*, que ese mismo año celebra su primera edición), Konopka y Roszkowska empezarán a desarrollar su proyecto, comenzando un largo camino que les llevará a finalizar la película cuatro años después, coincidiendo con el vigésimo aniversario de la caída del muro de Berlín.



Participantes del *workshop* internacional *Documentary Campus* frente al muro de Berlín.



Fotograma de archivo de la película *Rabbit à la Berlin/Królik po Berolińsku*

<sup>419</sup>Estudio de caso basado en el trabajo de campo realizado durante la 12ª y la 13ª edición del *Jihlava International Documentary Film Festival* (Jihlava, República Checa) (del 24 al 29 de octubre de 2008 y del 27 de octubre al 1 de noviembre de 2009, respectivamente) como profesional acreditada, y en la quinta edición del *Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival*, que tuvo lugar del 3 al 8 de marzo de 2009 en Budapest (asistencia como profesional acreditada). El estudio también se basa en la información extraída del dossier escrito desarrollado por lxs autorxs del proyecto en el marco del *Ex Oriente Film Workshop*, y en los datos publicados en la web oficial de la película: <[www.rabbitalaberlin.com](http://www.rabbitalaberlin.com)> y en la web oficial del IDF (organizador del *Ex Oriente Film Workshop*): <[www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)>. También se hace referencia a una conversación informal con Miriam Šimková (coordinadora del *East Silver Market*) (Praga, 10.11.2009; en inglés).

En octubre de 2005, la idea inicial, que ha cambiado su título por *Rabbit Berlin Style* se ha convertido en un proyecto desarrollado en cinco páginas, incluido el presupuesto y el certificado de TVP1 (la televisión pública polaca) donde afirma su participación en la coproducción de la película. En la tercera y última sesión del *Ex Oriente Film Workshop*, lxs participantes deberán explicar su proyecto en el East European Forum, que tiene lugar durante la novena edición del *Festival Internacional de Documental de Jihlava*, a lxs *commissioning editors* que asisten en representantes de varias televisiones dispuestas a invertir en los proyectos.

El *trailer* que acompaña la presentación transmite a la perfección la idea principal de la película<sup>420</sup>. En menos de tres minutos, la idea, la estética y el tono del filme quedan claros para el espectador. Vemos imágenes de la franja militarizada del muro de Berlín grabadas durante la Guerra Fría, que nos colocan en el punto de vista de los conejos: una situación de confinamiento y opresión, pero al fin y al cabo, de seguridad, donde se reproducen y viven tranquilos. Después, rítmicos sonidos de martillos que rompen el equilibrio imperante dan paso a imágenes de la caída del muro de Berlín, donde las personas cuyas vidas han estado marcadas por la división cumplen el deseo reprimido durante décadas de destruir el símbolo de la división de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Ante la nueva situación, los conejos que vivían libres de toda preocupación dentro de la franja militar miran con perplejidad y miedo su nueva situación, y comienzan a explorar el mundo más allá de las murallas que delimitaban su existencia... Le siguen imágenes de miles de personas cruzando la línea por tantos años prohibida, tiendas llenas de productos, alguien bebiendo una *Coca Cola*... Y mientras, los conejos, que siguen los mismos pasos que los berlineses, se desparraman por una ciudad llena de coches, perros, y espacios inabarcables. Un conejo refugiado bajo un banco, escondido, con cara de pánico mira a su alrededor. El siguiente plano, metafóricamente similar, muestra una pareja de ancianos, asomándose a un hueco del semidestruido muro, mirando hacia los lados con el mismo estupor y miedo en los ojos... Como si ya no comprendieran el mundo que se ha abierto a su alrededor.

El excelente *trailer*, que sin duda cumple todas las condiciones de los manuales para presentación de proyectos de *pitching*: concisión, estética de la película, idea principal... acompaña al necesario proyecto escrito redactado en inglés, incluyendo un presupuesto estimado de la película. Un resumen que lxs *commisioning editors* han podido leer la noche anterior a la sesión pública de presentación de la idea de película, en el dossier que el *IDF* les ha entregado con todos los proyectos que participan en el *East European Forum*.

Con esta presentación de *pitching*, el proyecto dará su primer paso para convertirse en una película, al conseguir un trato de coproducción con la televisión alemana *MDR*. Sin embargo, el proyecto habrá de esperar cuatro años desde que fuera seleccionada para participar en *Ex Oriente Film Workshop*, para ser estrenada en un festival internacional.

---

<sup>420</sup>Vídeo disponible online en: <<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/east-european-docs/rabbit-a-la-berlin-868/>> [última consulta: 3.10.2011].

Tras su éxito en *Jihlava*, en febrero de 2006 el proyecto es seleccionado por el *Discovery Masterschool* que se celebra en Alemania. Un gran paso para entrar en uno de los mercados televisivos más fuertes en Europa para el cine documental, para el que sin duda el tema de la película puede ser de interés.

En marzo de 2006, durante el *Festival Internacional de documental y cortometraje de Leipzig*, los participantes en el *Discovery Campus* presentan sus proyectos en el foro de financiación. Allí conseguirá que otras tres televisiones entren a coproducir el proyecto: *RBB/ARTE* (Alemania), *YLE* (Finlandia) y *Lichtpunt* (Bélgica).

En abril de 2007 el proyecto consigue la beca del programa *NIPKOW* de Berlín, y en junio de 2007 el presupuesto se cierra, con el apoyo de *TVP1 Poland* y el *Andrej Wayda Masterschool*, así como una ayuda del *Polish Film Institute* y la *MEDIA Tv Broadcasting grant*. Además *Maja.de* (productora alemana para la que trabaja Heino Deckert, también propietario de *Deckert distribution*, especializada en cine documental del Este) pasa a ser productora oficial del proyecto junto a la nueva productora polaca *MS Films*, que ha cogido el relevo de la productora polaca que lo acompañó en el inicio: *Arkana Studio*, que se ha desligado del proyecto, y ahora colabora en la organización de la sección industrial del *Krakow Film Festival*.

Casi tres años después de comenzar su andadura por los *workshops* internacionales, la película comienza a rodarse en 2007, y antes de ser terminada, ya comienza a ser promocionada en el circuito de festivales. En julio de 2008 se presenta en *Docutalents From the East*, una iniciativa organizada por el *IDF* y el *Festival de Jihlava* para la promoción de documentales de Europa Central y del Este en el marco del *Festival de Karlovy Vary*, principal evento cinematográfico en el marco de la República Checa, y atractor de numerosos profesionales del sector. Las conexiones establecidas con el *IDF* por Bartek Konopka en los inicios del proyecto (en el marco del *Ex Oriente Film Workshop*), le permiten mantener la relación de colaboración, y por lo tanto promocionar su película en *Karlovy Vary*.

Una vez acabado, el filme se estrena en febrero de 2009 en *Visions du réel*, el *Festival Internacional de Documental de Nyon* que se celebra en Suiza. 2009 es precisamente el año del aniversario de la caída del muro de Berlín, por lo que la película comienza su carrera en el circuito de festivales como estrategia de distribución internacional.

Durante ese año, la película será proyectada en *Hot Docs* (Toronto, donde ganará el premio al mejor medimetraje), en el *Krakow Film Festival* en Polonia (donde ganará el *Golden Hobby-Horse* de la competición nacional), en *Planet Doc Review* en Varsovia (donde ganará el *Magic Hour Award* al mejor medimetraje), así como el *IDFF Jihlava* (donde *East Silver* le otorgará el *Silver Eye Award* al mejor medimetraje), siendo, así mismo proyectado en otros festivales del circuito como *Dok Leipzig*, *RIDM* (Montréal) o el *IFF Mar del Plata* (Argentina).

Durante el año 2010, la película seguirá su andadura por el circuito, presentándose en festivales más periféricos como *Documenta Madrid* (donde ganó el segundo premio al mejor cortometraje), Ankara, Sofia, Bucharest, Bratislava, y Kiev; y será nominado a los *Oscars* en la categoría de mejor cortometraje documental. Precisamente gracias a su visita a la celebración de los *Academy Awards* en la ciudad estadounidense de Los Ángeles, la película conseguirá una distribuidora americana, que permitirá emitir la película, entre otros espacios, en el museo MOMA de Nueva York.

Ví por primera vez el trailer de *Rabbit à la Berlin* en el festival *Dialëktus* de Budapest, en una charla sobre el contexto polaco de producción documental, que en última instancia se convirtió en una sesión de promoción de películas realizadas por la *Andrej Wayda Masterschool of Film Directing*. La idea inicial, tenía el tono promovido por el *IDF*, el *Festival Internacional de Documental de Jihlava* y Müller, del humor inteligente y surrealista heredero de la tradición de Europa del este, y el tratamiento de temas universales a través de microcosmos propia de los documentales realizados en el marco de Europa Central y del Este en los últimos años.

Además, su propuesta de abordar el sentimiento de incertidumbre ante el nuevo sistema capitalista común a muchxs de los habitantes el Este tras la caída del sistema comunista, vinculado a la idea de cómo hacerse paso en un sistema “libre” (libre circulación, libre mercado, libre iniciativa<sup>421</sup>), parecía muy interesante, proponiendo una perspectiva “desde el Este” de la caída del muro.

En octubre de 2009 pude ver la película en el *Festival de Jihlava* y, a decir verdad, no era lo que me esperaba. La película, eso sí, mantenía ese humor sarcástico identificado con Europa del este, cuyo punto álgido se desprendía de un fragmento donde un experto hablaba en una entrevista sobre las condiciones de los conejos que vivían en la militarizada franja. Al hablar de la situación de excepción durante la Guerra Fría, y del papel de los militares que vigilaban la franja para que nadie la cruzara, el experto recalca la imposibilidad de que estos dispararan a los conejos por diversión, dado que esto haría saltar todas las alarmas. En un momento dado el entrevistado afirma seriamente “no claro, estaba completamente prohibido disparar...” y especifica: “a los conejos, claro”. La secuencia, impregnada del humor negro asociado al cine de Europa del este (en línea con la tradición del cine de Makavejev y Kusturica, que habían sentado un buen precedente en el extranjero), arrancaba la carcajada del público.

Sin embargo, otras de las ideas que se apuntaban en su proyecto inicial se habían perdido por el camino. “¿Qué te ha parecido?”. Me preguntaba Miriam Šimková, coordinadora del *East Silver Market*, y que había visto la evolución del filme desde sus inicios en el *Ex Oriente Film Workshop* organizado por el *IDF*. “Echo de menos la idea que aparecía en el *trailer* sobre la

---

<sup>421</sup>Aunque esta última, según declaraciones de Nenad Puhovski y Želimir Žilnik, sí que existía en el marco de Yugoslavia, gracias al sistema de productoras que, aunque financiadas por el estado, durante varios periodos disfrutaron de una gestión autónoma siguiendo el modelo de cooperativas.



incertidumbre de los conejos/habitantes del Este bajo el nuevo sistema capitalista”. “Sí, la parte más vinculada a Europa del este”, me respondía Miriam.

Al seguir la trayectoria de la película por el circuito de producción integrado en la red internacional de *workshops* y festivales, hemos visto que a lo largo de esos cuatro años gran parte de la idea inicial de la película se había perdido, dando lugar a una pieza, que no solo era de una duración muy inferior a la idea original (los autores planteaban el deseo de hacer un “feature documentary” en su proyecto de *Ex Oriente*), sino que además, aparte de ese toque de humor negro vinculado al Este (poco presente en la tradición documental polaca, de corte mucho más observacional), era bastante convencional en términos estéticos. Para reflexionar ante estos cambios, volvemos a los agentes que circulan por la red.

Varios elementos destacan en el proceso de producción de la película: en primer lugar, el manejo comercial de las fechas de estreno para coincidir con el aniversario de la caída del muro; en segundo lugar, la incorporación de Heino Deckert al proyecto; y en tercer lugar, la gestión de la estrategia de circulación en festivales internacionales. La entrada de Heino Deckert en el proyecto como co-productor de la película es de suma importancia, ya que se trata de un veterano del circuito de festivales especializado en la co-producción (a través de la empresa *Maja.de*) y la distribución (a través de la empresa *Deckert distribution*) y que, como veíamos anteriormente, había tenido un gran éxito en el circuito internacional de festivales y en la distribución televisiva con otros proyectos de la región como *66 seasons* de Peter Kerekeš.

En su estrategia, Deckert (que participa en numerosos *workshops* internacionales), no sólo conoce los otros proyectos de envergadura que van a estrenarse este año, sino que puede decidir adaptar su película a este circuito. En ese sentido, el hecho de que el proyecto de largometraje haya acabado en un filme de 51 minutos se puede entender, no tanto como un recurso estético, sino como una estrategia en sí misma. Tanto la posibilidad de optar a premios al mejor cortometraje o medimetraje, como la duración adaptada a las franjas horarias televisivas, ponen a la película en una posición privilegiada para optar a premios y conseguir distribución.

Además, el hecho de que el *Krakow Film Festival* sea uno de los únicos cinco eventos con acreditación de la *FIAPF* en la sección de cortometraje y documental permite, además, que todos los filmes que reciban premios en dicho evento pasen directamente a la selección para los *Oscars*. A pesar de que una de las condiciones de la *FIAPF* es la exigencia de *premières*, el *Krakow Film Festival* no exige dicho requisito, por lo que, a pesar de haber sido estrenada en *Nyon*, la película puede entrar a competir en dicho festival. Es, por lo tanto, el éxito en el *Krakow Film Festival* (donde su antigua productora ha pasado a dirigir el *Dragon Forum*) lo que dará a la película el acceso al mercado estadounidense, donde conseguirá nuevos contratos de distribución.

En 2009, Anna Wydra (que también fue premiada en el *Krakow Film Festival* recibiendo el galardón a la mejor productora) y encargada de la producción de *Rabbit à la Berlin* desde que

Dorota Roszkowska dejara el proyecto, crea una nueva empresa productora con sede en : *Otter Films*, con sede en Varsovia.

En la edición 2011 del *Krakow Film Festival*, dicha empresa productora (en colaboración con la *Krakow Film Foundation* y con el apoyo del *Polish Film Institute*) organizará la conferencia “Documentary control: documentary film market in Poland”, que se celebra el 29 de mayo de 2011. Tras su participación en los *workshops* internacionales *Discovery Campus* 2006, *EKRAN* 2007, *Ex Oriente* 2008 e *EAVE* 2009, Wydra aplica lo aprendido en el circuito internacional de festivales y *workshops* al contexto polaco, y trabaja como tutora en el “Creative Producer Course” del *Andrzej Wajda Film School*.

El estudio de caso del proceso de producción y distribución de *Rabbit à la Berlin* nos da algunas claves sobre la mutua interacción entre el circuito de festivales y la producción documental que se ha desarrollado en los últimos años en torno a estos eventos.

Vistas dichas influencias, se nos plantean ciertos interrogantes. En primer lugar, ¿influyen los festivales en las películas que se han realizado en los últimos años? Si es así, ¿de qué manera?, ¿qué influencia tienen los *workshops* en promover ciertas estéticas y/o temáticas?, ¿funcionan como escuelas o corrientes cinematográficas? En segundo lugar, ¿cuál es el proceso por el que las películas entran en el circuito de producción y distribución inserto en los festivales?, ¿qué personas concretas ejercen más influencia en este proceso? Y por último, ¿qué jerarquías y dependencias implican las distintas áreas de influencia tanto por la selección para la producción como para su exhibición?

A continuación haremos una revisión teórica de distintas propuestas plateadas desde la academia para analizar la influencia de los festivales en distintas culturas cinematográficas.

## EL PAPEL DE LOS FESTIVALES

El creciente interés por el estudio del papel de los festivales en la cultura cinematográfica que se ha desarrollado en los últimos años puede ser entendido, en cierta manera, como una forma de corregir los excesos de la historia del cine escrita por la académica francófona y anglófona en la primera etapa de estudio del cine como disciplina académica.

Tal y como propone Stringer, lo que ocurre en muchos casos es una confusión originada en la presentación como una historia de la producción, lo que en realidad era una historia de la distribución. Una distribución de filmes procedentes de todo el mundo hacia contextos culturales concretos, en los que festivales internacionales como *Cannes* pasaban a ser, para muchas películas “extranjeras”, la puerta de entrada a la historia del cine:

"[film festivals] play a key, if often underacknowledged, role in the writing of film history. Festival screenings determine which movies are distributed in distinct cultural arenas, and hence which movies critics and academics are likely to gain access to.

This last point is hardly negligible. As so many of the non-Western films that Western audiences are likely to be familiar with emerged as festival entries, scholars tend to approach them through the nostalgic invocation of those moments when non-Western industries were "discovered" - that is, discovered by Westerners - at major international competitions" (2001:134-135).

Criticando la el simplismo de la propuesta de Thompson y Bordwell al reducir toda la historia del cine de Corea del Sur a una sola frase (que hacía referencia a una película que había conseguido un notable éxito en el circuito internacional de festivales) Stringer (1994) reflexiona sobre la influencia de la academia "occidental" en la escritura de la historia del cine:

"Aside from illustrating how what are ostensibly *distribution* histories of world cinema too often masquerade as *production* histories, this example assumes that non-Western cinemas do not count historically until they have been recognized by the apex of international media power, the center of which is located, by implication, at Western film festivals" (2001:135).

En este contexto, podemos entender por qué las investigaciones realizadas en torno al *world cinema* (o *cine mundial*), se ha fijado en los últimos años en los festivales como objetos de estudio (tal y como vemos en el trabajo liderado por Dina Iordanova desde la *Universidad de St. Andrews*, que comenzó como experta en cine de los Balcanes y del Este que escribía para la academia anglosajona, y que se ha convertido en una de las más notables promotoras de esta línea de estudio en el ámbito anglosajón).

Como apuntaba Stringer, los festivales se han convertido en una puerta para las cinematografías periféricas para entrar, no sólo en los circuitos de distribución internacional, sino también en el mundo académico, que es, en última instancia, quien se encarga de escribir la historia del cine.

En lo que respecta al cine documental, vemos que ha pasado por un proceso similar, dado que (al igual que algunas cinematografías periféricas) circula en los márgenes de la distribución comercial en salas. En los últimos años hemos sido testigos de la aparición en cines de largometrajes documentales pensados para la gran pantalla. Un proceso en el que, sin duda, la presencia de Michael Moore en *Cannes* ha tenido una influencia fundamental. La selección de su largometraje *Bowling for columbine* (2002, US/CA/DE) para la sección oficial de uno de los festivales de mayor repercusión mundial ofreció al público la oportunidad de ver documentales en las salas de cine, redescubriendo una práctica hace años relegada a las pantallas de televisión. El hecho de recibir la *Palma de Oro* por su película *Fahrenheit 9/11* (2004, US) y la controversia subsecuente supusieron un verdadero impulso para la visibilidad del documental de creación, una práctica que demostraba la capacidad del cine de lo real para desarrollar un lenguaje cinematográfico propio, libre de las constricciones del reportaje televisivo.

Sin embargo, como apuntaba De Valck, la importancia dada al trabajo de Michael Moore desde *Cannes* puede entenderse más que como un mero reconocimiento al valor artístico de su obra, como una intersección de dinámicas políticas y económicas entre Europa (más bien Francia) y Estados Unidos, utilizando el festival como elemento mediador (2007:85-87).

Esta concepción del documental por parte de uno de los festivales más importantes del mundo marca también la definición misma de esta práctica, que no acaba de desligarse de su valor educativo, informativo, político y/o social por encima de su apreciación como forma artística. Iglesias (2011) apuntaba que en esta edición de *Cannes* 2011 encontraba tres tipos de estéticas del documental: “documentales temáticos con padrino”, “documentales de acompañamiento” y “documentales de director”, donde los dos primeros planteaban el documental como forma de incluir “cineastas amigos” en la muestra, o como forma de “explicar el cine de ficción”<sup>422</sup>.

Cabe considerar, además, que es precisamente gracias a la promoción de los festivales o incluso durante los propios festivales, que las películas de Moore consiguieron distribución, lo que corrobora las reflexiones de Biskind (2004) y Perren (2001) sobre la vinculación entre distribuidoras y festivales, en sus estudios sobre la relación entre *Miramax* y el *Festival de Sundance*.

Retomando la idea de retroalimentación, la interacción mutua entre los festivales y los recursos que éstos han de atraer (especialmente películas y profesionales del sector) volvemos a la pregunta planteada por Harbord para entender estas dinámicas: ¿cuál es el impacto de la red de festivales conectada a nivel global en las culturas cinematográficas? (2002:66). Varixs autorxs han abordado esta cuestión, reincidiendo en la influencia que la selección en los festivales tiene en las películas que son producidas a posteriori:

“Yingjin Zhang, has discussed how the importance assigned to film festivals carries implications for the histories of both film production and film studies. Zhang explores the consequences of the recent global unspooling of a number of so-called Chinese “ethnographic” films (...). As he puts it, “favorable reviews at international film festivals lead to the production of more ethnographic films, and the wide distribution of such films facilitates their availability for class-room use and therefore influences the agenda of film studies, which in turn reinforces the agenda of film studies, which in turn reinforces the status of ethnographic films as dominant genre” (Zhang, 1998:121 en Stringer, 2001:135).

Pero la influencia de los festivales en las culturas cinematográficas no sólo ha sido analizada en relación con su rol de exhibidor (tanto por su papel en la selección, como en la promoción de las películas a través de la crítica escrita en el marco del festival). Por el contrario, dados los cambios que se han producido en la red internacional de festivales en los últimos años con la inclusión de actividades industriales como eventos paralelos, nuevas líneas de estudio se han abierto en la investigación de festivales. En esta línea, diversos artículos han analizado la influencia de determinados mecanismos de producción promovidos por los festivales en los filmes que circulan por

<sup>422</sup> Hemos apuntado algunas de estas cuestiones anteriormente en la sección 3.3 del tercer capítulo, donde analizábamos el papel de los festivales en la propia definición del documental (pág.276).

la red. Éste es el caso del estudio de la influencia de la *Fundación Hubert Bals* vinculada al *Festival de Rotterdam* en la producción del cine latinoamericano realizado por Miriam Ross:

“This 'producer' role that HBF maintains raises pertinent questions about the aims and impacts of a European fund working with developing-country filmmakers. In particular, it is important to understand the types of projects that HBF supports, the way that relationships are constructed between first and third-world cultures, and the effect of its practices on the films that are produced. Significantly, HBF operates in an international climate where critics have noted a desire amongst distributors for what is termed 'poverty porn'” (2011:262).

La autora apunta que la fundación no sólo condiciona la producción de filmes en términos estéticos y de contenido (promoviendo una imagen “tercermundista” de los proyectos elegidos), sino que también tienen influencia en su circulación por la red internacional de festivales, asegurando la selección en *Rotterdam* (y por lo tanto, su estreno en uno de los festivales más importantes de Europa) y promoviendo así su presentación en otros festivales de gran repercusión (como *Cannes*, *Venecia*, *Locarno*, *Toronto* y *Pusan*), lo que implica que los festivales del país de origen de las personas que han realizado la película suelen estrenarla mucho más tarde, cuando ésta ya ha circulado por la red internacional de festivales. Como apunta Ross:

“The irony is that HBF situates and reiterates national and third-world significance within the cinema projects it supports, yet simultaneously restricts the access national audiences have to these works through an emphasis on film festival circulation. HBF is an undeniably useful resource for filmmakers from Latin America, but the criteria attached to the fund mean that it is hard to escape the view that third-world countries are producing cultural artifacts for their first-world benefactors. There is also the sense that the unequal relationships produced between the developed and the developing world through processes of aid and sponsorship are replicated within the practices created by HB and the IFFR” (2011:267).

Según Fischer, esta práctica que condiciona la programación de los festivales a través de las películas que han sido financiadas por las fundaciones asociadas a éstos tiene sus detractores entre los profesionales del circuito:

“The film festival's role to these film funds is that of the exhibitor. The is, upon completion the films are often subsequently programmed into their sponsoring festival thus developing alternative importation stream dubbed, none too tastefully, “fest incest” by many film festival professionals. Ron Holloway (in Wall, 2009) less than charmingly explains that “fest incest is a festival funding formula that works like a char”, noting that it is commonly practiced by major European film festivals (para.12 & 18)” (2009:138).<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> Lo mismo ocurre con la World Cinema Fund, vinculada al festival de Berlin. Como apunta Fischer: “Though direct entry into the film festival is not officially stated as a requirement, the connection between the WCF and the Berlin International Film Festival is evident. First, the WCF webpage is part of the Berlin's website, thus the fund is thoroughly branded as part of the film festival. Second, films produced through the WCF are listed as part of the film festival's program, indicating that the festival has first option of screening any suitable films. In fact, four films from the WCF were awarded the top awards at the Berlin festival in 2009, pointing to a definite connection between the films produced by the cinema fund and its affiliated film festival” (2009:139).

A continuación reflexionaremos sobre las distintas dinámicas de interacción desarrolladas en los últimos años entre los festivales especializados en cine documental del este europeo y las películas que han circulado por ellos. Así, reflexionaremos sobre cómo los festivales han influido en la producción documental y viceversa.

## TENDENCIAS DEL CIRCUITO

Al analizar las dinámicas desarrolladas en el circuito de festivales especializados en cine documental que se han celebrado en los últimos años de la mitad este del continente europeo, vemos que la influencia de los festivales en la cultura documental se ha producido a dos niveles.

En primer lugar, podemos ver una influencia de los festivales en las propias películas (básicamente en términos estéticos y temáticos). Y en segundo lugar, vemos que el conocimiento especializado adquirido por profesionales de la región en el circuito de festivales ha influido en sus entornos concretos, actuando como catalizadores para la creación de nuevos festivales, productoras y centros de promoción especializados en cine documental, que al mismo tiempo han ejercido como agentes de presión para el cambio de legislaciones y modelos de financiación pública y privada en el marco de diferentes estados.

### Retroalimentando el sistema. Festivales y películas

Si nos preguntamos, tal y como proponía Harbord, cuál es la influencia del circuito de festivales en las culturas cinematográficas surgidas en torno a ellos, vemos que dadas las múltiples agendas que analizábamos en capítulos anteriores, ésta se produce a varios niveles. En primer lugar, en torno a la exhibición (haciendo visibles determinadas estéticas y ocultando otras). En segundo lugar, gracias a la producción (donde los festivales influyen directamente en las posibles coproducciones mediante los *workshops* y *pitchings* internacionales). Y por último, en el ámbito de la interacción social (a través de los contactos personales establecidos en el marco de los festivales).

Recuperando el planteamiento propuesto al comienzo de esta investigación, que concibe los festivales especializados en cine documental como los principales atractores para el documental creativo contemporáneo, proponemos, en primer lugar, reivindicar la importancia del análisis de los festivales como principal espacio de exhibición de estos filmes.

Consideramos que, en los últimos veinte años, el circuito internacional de festivales especializados ha sido la principal red de exhibición y distribución del cine documental creativo (y en cierta medida, también de producción), por lo que, igual que hacían lxs estudiosxs de cinematografías periféricas, consideramos que los festivales son un objeto de estudio que merece atención y puede darnos muchas claves para entender la producción documental contemporánea.

Vemos además que, en el circuito predominante de festivales de ficción (de mayor repercusión internacional) las definiciones del cine documental que guían los procesos de selección aún están

vinculados a la infravaloración de las cualidades cinematográficas en pos de contenidos socio-políticos vinculados a estéticas reportajísticas, concibiéndolo como un género menor. Esta concepción, que como veíamos en el apartado anterior se refleja en la selección de documental de *Cannes*, se contrapone con las estéticas promovidas desde la mayoría de festivales especializados en cine documental de la muestra (aunque, como veíamos en el apartado dedicado al análisis de su dimensión cultural, éstas varían de unos eventos a otros).

Además, tanto las caravanas (como *East Silver*) como las preselecciones de filmes realizadas por los institutos de promoción son otra manera en que, no ya los festivales, sino las instituciones vinculadas a ellos (como el *IDF* de Praga o la *Krakow Film Foundation*) modelan la cultura documental a través de la promoción de la circulación de determinados filmes, en detrimento de otros.

En segundo lugar, el circuito de festivales ya no sólo actúa como filtro para la exhibición, sino que influye directamente en la producción de películas a través de sus actividades industriales. Cuando analizamos las distintas actividades ofrecidas por los festivales especializados en los últimos diez años, nos damos cuenta de que para responder a la pregunta de Harbord sobre el impacto de los festivales en las propias películas que circulan por la red, debemos fijarnos en algunos eventos paralelos normalmente etiquetados como “industry sections” que están incorporados al circuito de festivales.

Entre los más importantes están, como veíamos en el apartado dedicado a la dimensión económica de los festivales, los *workshops* de coproducción internacional, los foros de financiación, los mercados de documental, los paneles de promoción de películas en postproducción, el “networking” (establecimiento de redes de contactos con profesionales del sector) y las caravanas y preselecciones de películas.

Para analizar la influencia de estas actividades en la producción documental es importante identificar a quienes actúan como filtros para la aceptación de proyectos a concurso, así como a quienes finalmente aportan financiación a las películas a través de estos eventos. En este aspecto, hemos observado una división de la toma de decisión entre dos polos. Por un lado, los institutos que organizan los *workshops* en colaboración con los festivales y los festivales mismos que realizan la selección para la participación en los *pitchings*. Y por otro lado las empresas que financian los filmes (en la mayoría de casos televisiones públicas de Europa noroccidental).

Para analizar los procesos a través de los cuales las películas van pasando estos filtros, vemos que los institutos como el *IDF* y el *BDC* tienen un papel fundamental en la selección de proyectos candidatos a ser financiados (especialmente el primero, ya que el segundo aún no ha conseguido realizar un *pitching* completamente operativo), al igual que los festivales de la región, que organizan los *pitchings* directamente (como *Tesalónica*, *Cracovia* o *Zagrebdox*). Además, hemos observado que dichas instituciones actúan en clave regional, seleccionando proyectos de sus respectivas áreas de influencia (como Europa Central y del Este para el *IDF* o el *Krakow Film Festival*; los Balcanes para el *BDC*; o la antigua Yugoslavia para *Zagrebdox*). No es así para el caso de *Tesalónica*, que incluye

proyectos de toda Europa e incluso EE.UU., aunque con especial presencia de proyectos producidos en Grecia y Turquía.

También han tenido una fuerte influencia en la región aquellos *workshops* y *pitchings* que han tenido lugar en Europa occidental, con especial influencia de *Documentary Campus*, que celebra su foro de financiación en *Dok Leipzig*, así como el *pitching* de *IDFA* en Amsterdam. En este caso, los filtros para la selección de proyectos candidatos a conseguir financiación son realizados por instituciones de entornos culturales ajenos a la región, que han promovido una determinada estética del documental del Este, donde predominan las historias de microcosmos que actúan como metonimias de problemas contemporáneos en la región, con historias algo surrealistas donde el humor negro y la auto-crítica tienen un papel destacado.

En todo este proceso el modelado de las películas no sólo se ve condicionado por la mera selección, sino que a través de las tutorías que ayudan a desarrollar los proyectos y a preparar los *pitchings*, donde las películas van siendo modeladas. En este caso la influencia de tutorxs como Müller (en el *IDF*) y Šešić (en el *BDC*), así como otrxs vinculados a la *EDN* que han colaborado con festivales como *Tesalónica* y *Zagrebdox*, es fundamental, y hay que tener en cuenta que todos ellxs trabajan en el marco de Europa noroccidental.

Una vez pasado este primer filtro, los proyectos han de superar un segundo filtro: el de los *commissioning editors* que deciden en última instancia a quién le asignan financiación. Las televisiones que más presencia tienen en los documentales de la región son *ZDF/Arte* (Alemania/Francia), *Yle* (Finlandia), *Lichpunt* (Bélgica) y *WDR* (Alemania), por lo que, en este caso, la influencia de profesionales de Europa noroccidental es de nuevo crucial para entender qué películas han conseguido financiación en el circuito.

Por último, cabe añadir que, además de los canales oficiales para la exhibición y producción de filmes a través de la participación en *workshops* y foros de financiación, varixs profesionales que trabajan en el circuito de festivales han destacado la importancia de los contactos para conseguir financiación. Como apuntábamos anteriormente, vemos una fuerte influencia de los profesionales del noroeste europeo en el modelado de los filmes, ya que, una vez establecidos lazos de colaboración a través de filtros como los *workshops* o *pitchings*, suelen colaborar de nuevo en futuros proyectos con productoras y documentalistas con los que ya han trabajado, ya sin la mediación de dichos eventos vinculados a los festivales.



## Retroalimentando el entorno. Profesionales y gobiernos

Por otro lado, hemos visto que no solo las películas se ven influidas por los mecanismos de producción, exhibición y distribución inscritos en la red internacional de festivales, sino que también se ha producido una influencia de los profesionales que han participado en este tipo de eventos internacionales (*workshops*, *pitchings*, festivales) en sus propios entornos, normalmente a nivel estatal, influyendo en la legislación audiovisual de cada país, en la propia circulación y exhibición de filmes, o en su producción; durante un proceso en que se han intentado importar los modelos aprendidos de lxs profesionales de Europa noroccidental vinculados a la *EDN*.

Desde la dimensión internacional, hay que tener en cuenta que el hecho de la circulación de profesionales por la red ha incidido directamente en el modelado de las políticas nacionales respecto al audiovisual. Gracias al aprendizaje de modelos de financiación y legislación de otros países, directorxs y productorxs han presionado en sus propios estados para la creación de centros audiovisuales, la financiación pública del cine (poniendo especial atención a las posibilidades del cine documental, muchas veces dejado en segundo plano en pos de la ficción), así como para la creación de la figura del *commissioning editor* en las televisiones nacionales. Este es el caso del proyecto *Documentor* en Rumanía, que aúna y defiende los intereses de lxs documentalistas en el país. La iniciativa, promovida por Alexandru Solomon, que había aprendido los mecanismos de producción en el extranjero a través del conocimiento adquirido en el circuito internacional de festivales y *workshops*, ha exigido, entre otras cosas, la creación de la figura de los *commisioning editors* en la televisión de su país.

Otro ejemplo de este tipo de dinámicas lo vemos en el caso de Dumitru Marian, que tras participar en varios eventos industriales del circuito internacional de festivales, ha colaborado en la elaboración de la ley de cine de Moldavia.

Müller, por su parte, indicaba la importancia de la posición activa de los documentalistas en el modelado de las políticas públicas en torno al documental en cada país en la entrevista ofrecida al cineasta serbio Mirković:

"I think the main problem is that you need to get a better structure for production. I think you should try to do like they do in many other countries. Build, for instance, a film fund, a film institute, have a structure where you have people who distribute the money from professional point of view and then try to educate television stations that they should give their financial support, and I know it's very difficult because they are in a bad financial situation themselves, but maybe it could be possible and maybe a collaboration between the Ministry of Culture and television could be possible. In Denmark, for instance, the Ministry of Culture is giving money to television, and it has to go for creative documentaries. This kind of things, I think, is important. Next, continue to make festivals, write about films, create a public opinion, and try to make the decision making transparent. Assessments of film projects must be professional, so that films are not supported because somebody knows this or that director. You should keep everything over the table, not under the table" (Müller en Mirković, 2009).

Todo este proceso puede ser entendido como una red de intercambio del conocimiento, donde lxs profesionales de la *EDN* han ido dando a conocer los modelos de financiación de proyectos independientes a través de la colaboración con las televisiones públicas a través de la celebración de *workshops* y *pitchings*, siempre dirigidos a crear películas para públicos internacionales (es decir, que puedan ser entendidas más allá de los límites de estados concretos, específicamente de Europa, lo que también implica una renuncia a determinadas cuestiones que sólo son entendidas en términos nacionales).

## CONDICIONANDO LA CULTURA DOCUMENTAL

Si seguimos la trayectoria de proyectos como *Rabbit à la Berlin* desde su idea inicial (que comenzó a materializarse en el *Ex Oriente Film Workshop*), hasta llegar a cerrar contratos de emisión a nivel internacional gracias a su presencia en los *Oscars*, podemos ver cómo el circuito de festivales (especialmente a través de sus actividades industriales como *workshops* y *pitching forums*) va modelando las películas, influyendo, no sólo en su distribución, sino en su propia producción.

En primer lugar, proponemos que para un análisis serio de la evolución del cine documental más allá del reportaje televisivo, el estudio del circuito internacional de festivales es fundamental, dado que consideramos este contexto, no es solamente como el espacio donde se han distribuido la mayoría de filmes producidos, sino además, el lugar donde se han modelado y negociado las distintas formas de entender el documental en universos culturales diferenciados, y se han creado iniciativas de producción que han condicionado fuertemente las películas creadas en los últimos años.

En este marco, hemos sido testigos de un cambio del papel de los festivales en el modelado de las películas, pasando de una influencia como promotor de ciertas estéticas y temáticas a través de la selección para su exhibición, a otro en el que el festival tiene un papel mucho más activo y actúa de intermediario y filtro que condiciona los proyectos que van a acceder a financiación a través de los *workshops* y foros de financiación internacionales.

Dados estos mecanismos de acceso a financiación, la creación de contactos con profesionales de la industria se ha convertido en una clave fundamental para entender las dinámicas de producción y exhibición en el circuito de festivales. De este modo, el control y modelado del acceso a profesionales que pueden invertir en las películas se ha convertido en otra de las tareas de los festivales, gestionada a través de actividades paralelas de acceso exclusivo a participantes de *workshops* y foros de financiación, así como profesionales de la industria.

Además, en todo este proceso se han ido estableciendo una serie de jerarquías, donde lxs profesionales vinculados a la *EDN* (en la mayoría de los casos, provenientes de Europa noroccidental) han actuado como filtros para la financiación de filmes, además de atraer los recursos económicos de festivales e institutos de promoción del documental. La celebración de los foros de financiación es una de las actividades más caras para los festivales (y por ello a veces son organizados por instituciones colaboradoras como el *IDF*, creado precisamente con este motivo).

Dado que la *UE* ha mostrado especial interés en la financiación de este tipo de actividades, por lo que la mayoría cuentan con la financiación del programa *MEDIA*, con abultados presupuestos, que en la mayoría de los casos revierten, no tanto en profesionales de la región, como en miembros de la *EDN* que acuden como tutores, así como en la invitación de *commissioning editors* de televisiones públicas de Europa noroccidental.

En este sentido, se han articulado una serie de pautas de dependencia económica, donde la producción de documentales de profesionales de Europa Central y del Este se ha visto fuertemente condicionada por aquellos que trabajan en Europa noroccidental, en un momento de ausencia de la inversión pública en los países excomunistas, que han buscado financiación fuera de sus fronteras.

Sin embargo, estas iniciativas interacionales también han servido como aprendizaje para muchos profesionales, que a posteriori han llevado a cabo iniciativas para la creación de redes de financiación similares en sus respectivos entornos, presionando a sus gobiernos y televisiones públicas para crear mecanismos de financiación similares en sus respectivos estados.



## **BLOQUE III: CONCLUSIONES**

---



## CONCLUSIONES. LOS MECANISMOS DE LA RED

En el presente estudio hemos investigado las redes culturales creadas alrededor de los festivales de cine documental de la mitad este del continente europeo en las dos últimas décadas. A través del análisis de la operatividad de los festivales hemos intentado constatar nuestra hipótesis, que defiende que los festivales de cine especializados funcionan como nodos fundamentales para el desarrollo de la cultura documental.

A través del estudio de las pautas de circulación de películas y profesionales, esta tesis propone reconstruir los contextos de producción y distribución documental en le marco de la ampliación de la Unión Europea y, al mismo tiempo, explorar los modos de representación que aparecen en los documentales que han viajado a través de este circuito. Utilizando herramientas antropológicas para analizar las interacciones sociales, culturales y económicas que se producen en el marco de esta red internacional, hemos propuesto distintos estudios de caso para analizar las múltiples dimensiones con las que han de lidiar los festivales.

### Nuevas aproximaciones al estudio de festivales cinematográficos

En primer lugar, cabe apuntar que este proyecto ofrece un modelo sistémico para el análisis de festivales (y, en sentido más amplio, para el estudio de pautas de circulación cultural en general). Inspirado en la Teoría del Actor-Red y las teorías de sistemas, este modelo está construido, por un lado, sobre la base una amplia revisión y lectura críticas de la bibliografía contemporánea dedicada al análisis de festivales cinematográficos y, por otro lado, sobre la incorporación de dos nuevas metodologías: el análisis etnográfico de prácticas sociales y la gestión informática de los datos recopilados.

El modelo estructural para el estudio de los festivales cinematográficos aquí propuesto reflexiona sobre los diversos modos en los que operan e interactúan los festivales, creando una red internacional de producción y distribución de cine documental. Dicho modelo combina el análisis estético, social y económico, en un intento de responder al interrogante sobre por qué el desarrollo de las industrias culturales sigue pautas de funcionamiento que no pueden ser entendidas si aplicamos exclusivamente parámetros económicos para su análisis. De esta manera, esta tesis reivindica la importancia del estudio de las prácticas sociales y, al mismo tiempo, se aleja de la dicotomía que contrapone arte y comercio como esferas independientes. El modelo aquí planteado propone deconstruir las diversas agendas que coexisten durante un festival, categorizando las diferentes dimensiones del evento: temporal, espacial, económica, cultural, política y ritual. A través del análisis de estas múltiples esferas, esta investigación reflexiona sobre la influencia de algunas cuestiones que tienden a mantenerse fuera del discurso oficial de la crítica cinematográfica y que, sin embargo, tienen una importancia clave para entender el éxito o fracaso de un festival y, especialmente, para entender su relevancia, influencia y posición en la esfera internacional.

El rápido desarrollo del estudio de festivales enmarcado en las disciplinas dedicadas al cine, los medios de comunicación y la gestión cultural da cuenta del interés de la comunidad científica internacional en el análisis de las redes internacionales de circulación cinematográfica. Este interés se puede enmarcar en una tendencia generalizada hacia las aproximaciones interdisciplinarias para el estudio de la historia del cine, así como en un crecimiento de la atención hacia los cines transnacionales o el cine mundial, tras la caída de los grandes estudios controlados y/o financiados por el estado que producían y definían los “cines nacionales”. Los festivales cinematográficos han atraído, por tanto, el interés de académicxs interesadxs en las dinámicas globales de circulación cinematográfica, de teóricos que intentan “corregir” los excesos coloniales de los clásicos de la historia del cine, así como de investigadorxs cuyo interés se ha centrado en prácticas fílmicas minoritarias que circulan al margen de los circuitos comerciales de distribución.

El bagaje teórico que sirve de referencia para esta tesis sigue el camino marcado por autoras como Marijke De Valck (2007) o Dina Iordanova (2009, 2010, 2011), que han incluido los festivales en la agenda académica como nuevo objeto de estudio, tras algunos intentos esporádicos de autorxs como Dayan, Turan, Czach, Nichols o Harbord. La propuesta de Fischer de entender los festivales como sistemas abiertos (2009) también sirve de referencia para este trabajo.

Por otro lado, esta investigación propone dos innovaciones metodológicas para el análisis cultural, que han sido de gran importancia para el estudio de las relaciones internacionales desarrolladas en la red de festivales analizada.

La primera metodología: el análisis etnográfico ha sido utilizada en trabajos previos para el estudio de la circulación cultural en diversos campos (especialmente desde la antropología), aunque raramente ha sido aplicada para el análisis de las culturas cinematográficas. El trabajo de campo realizado a lo largo de los últimos seis años nos ha dado la oportunidad de recopilar información en diversos festivales (a través de la observación participante, la realización de entrevistas a todo tipo de profesionales que trabajan en el circuito internacional, la lectura de material impreso y el visionado de filmes -tanto en las proyecciones de los festivales, como en videotecas especializadas-). Particularmente, la técnica de la observación participante, así como la inmersión en las prácticas sociales que tienen lugar durante los festivales, han sido cruciales para las reflexiones desarrolladas a lo largo de esta tesis, así como los estudios de caso que introducen cada capítulo de este estudio.

Además de las herramientas para el análisis social y los métodos clásicos para el estudio de la historia del cine, hemos desarrollado un software específico, creando una base de datos que permite trabajar con toda esta información y analizar las conexiones establecidas entre los agentes que trabajan en esta red de festivales (sean profesionales, películas o instituciones). Esta metodología es pionera en este campo -con algún antecedente, como la tesis de Jurado (2003[2007]-, y ha sido fundamental para la compilación de la enorme cantidad de datos utilizados en esta tesis, así como para reconstruir las interacciones entre películas, personas e instituciones.



## **Festivales de cine documental en el este del continente europeo**

Una contribución fundamental de esta investigación consiste en la creación del mapa de festivales de cine documental que operan en el este de Europa (y en gran medida, de aquellos que se celebran en Europa occidental y que sirven como referentes para la región), así como la identificación de otros agentes que trabajan en el marco de esta red internacional o contribuyen a su desarrollo (como es el caso de los workshops de coproducción, los mercados, foros de financiación, expertxs y tutorxs, commissioning editors, etc.).

El presente estudio ha mostrado cómo los festivales cinematográficos especializados en cine documental han proliferado en la mitad este de Europa en las dos últimas décadas, siguiendo el ejemplo de otros festivales que funcionaban como referentes para la región en años previos (como Leipzig, Oberhausen, Nyon o IDFA).

En nuestra reconstrucción de la evolución histórica de esta red internacional de festivales hemos identificado tres fases diferentes. En la primera (a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960), sólo dos festivales fueron creados en la región (los de Belgrado y Cracovia), como escaparates nacionales para “géneros menores” (cortometraje, animación, documental y experimental). En una segunda fase, los festivales creados en la década de 1990 (entre los más relevantes encontramos los de Jihlava y Tesalónica) se posicionaron en la esfera internacional gracias a la inclusión de eventos industriales en sus programas, estableciéndose como referentes y lugares de encuentro para profesionales de la región. En una tercera fase, desde el año 2000, una enorme cantidad de eventos fueron creados, básicamente como iniciativas privadas de documentalistas que habían estado viajando por el circuito internacional de festivales en la década anterior.

Las evidencias recopiladas en este estudio sugieren que el rol de los festivales en la cultura cinematográfica en los últimos veinte años se ha desplazado de un modelo de exhibición (en el que la política y la diplomacia interestatal tenía una gran influencia) a un modelo de producción y distribución cinematográfica (en el que los agentes económicos incrementaron su presencia e influencia en las actividades industriales que tienen lugar en el marco del festival). Cabe añadir, que la inclusión de estas actividades económicas (como los workshops de coproducción o los foros de financiación) en la agenda de los festivales ha incrementado la capacidad de atraer profesionales del cine a estos eventos y, por lo tanto, aumentar su impacto internacional en la circulación cinematográfica.

En este marco, hemos visto cómo el programa MEDIA de la UE ha tenido un rol fundamental en todo el proceso, especialmente para la creación y financiación de los workshops de coproducción que han colaborado con los festivales y que han tenido un papel primordial en la creación de una red profesional entre especialistas provenientes de diversos países.

Cabe destacar que la mayoría de la financiación dedicada a los nuevos países miembros de la UE, así como a aquellos que aún son candidatos pero ya pueden participar en el programa MEDIA (como Croacia), ha circulado desde la región hacia compañías y especialistas de países de Europa

noroccidental. Este hecho ha tenido lugar durante un proceso de intercambio de conocimientos y creación de contactos que ha dado la oportunidad a especialistas de la región oriental de trabajar en el mercado internacional de coproducción cinematográfica y convertirse en líderes de la gestión cultural en sus respectivos entornos.

Por último, consideramos que es necesario entender el papel de los festivales de cine para el negocio cinematográfico no en términos de intercambio monetario, sino como un proceso de reciprocidad y adjudicación de valor que puede ser comparado con las actividades económicas de sociedades no capitalistas. Estas dinámicas de reciprocidad explican la importancia del papel de la interacción social en el marco de estos festivales, así como las políticas de invitación y visita mutua que se establecen entre lxs profesionales del circuito, creando redes sociales que se ramifican en múltiples vertientes.

## Creando redes sociales y culturales

Uno de los resultados más interesantes que se desprenden de este estudio es el descubrimiento de las relaciones internacionales creadas en este circuito y su impacto en la aparición de un nuevo grupo de profesionales que han trabajado como conectores entre diferentes áreas culturales (y económicas).

Teniendo en cuenta los radicales cambios políticos y económicos que tuvieron lugar en la región durante este periodo, hemos reflexionado sobre la importancia de cuestiones legales que han influido en el desarrollo de esta red, especialmente la evolución de la libertad de movilidad de las personas en Europa durante el proceso de integración de nuevos países a la Unión Europea, el cambio del rol e influencia del estado en la financiación y gestión de la cultura, así como las innovaciones tecnológicas (especialmente internet y la digitalización de la producción fílmica).

Esta investigación ha mostrado que la participación de profesionales de la mitad este del continente en eventos “extranjeros” (como festivales, *workshops* y foros de financiación) les ha situado en una posición privilegiada en el marco de sus respectivos entornos nacionales o regionales. De esta manera han pasado a convertirse en los líderes de un nuevo modelo de gestión cultural que, en muchos casos, ha nacido de iniciativas privadas llevadas a cabo a finales de los años noventa, una década después de la caída oficial del Bloque Soviético en 1989.

Sin embargo, según el desarrollo de los sistemas legales y las formas de financiación de la cultura, este proceso se ha producido en diferentes fases en los distintos estados de la región, en un periodo en que fueron estableciéndose las jerarquías entre los festivales. Los contactos internacionales desarrollados durante este período incrementaron la importancia de los festivales, no solamente como nodos fundamentales para la exhibición, producción y crítica documental, sino también como lugares de encuentro y sitios de paso imprescindibles para lxs profesionales de la región.

La creación de contactos se ha convertido, en este aspecto, en un elemento clave para entender el éxito de muchos nuevos festivales e iniciativas de producción. Dado que los festivales son

conscientes de su rol en la interacción social entre los diferentes agentes que trabajan en su circuito, estos eventos tienen un papel activo en la delimitación (a través de las acreditaciones e invitaciones) y, sobre todo, en la promoción (a través de las fiestas, ceremonias, eventos especiales, reuniones profesionales, etc.) de relaciones sociales que se establecen durante su celebración.

Otra de las aportaciones más significativas de este estudio se refiere al rol asumido por varios institutos privados que se han dedicado a la promoción del cine documental, y que han tenido una importancia fundamental para el fomento de las coproducciones, así como de las redes de distribución enmarcadas en los festivales especializados de la región. Todos estos procesos están íntimamente relacionados con la creación de redes sociales y los miembros de dichos institutos han sido activos protagonistas en su desarrollo.

La European Documentary Network (creada en 1996 y con sede en Copenhague) ha tenido el papel más destacado en todo este proceso y fue creada como una iniciativa privada que pasó a sustituir la oficina del programa MEDIA especializada en cine documental, que se había establecido en Dinamarca desde 1990 y que desaparecería cinco años después a causa de un cambio en la estrategia del programa MEDIA (que pasó de un modelo basado en los géneros, a un modelo basado en las nacionalidades).

Siguiendo el ejemplo de la EDN fueron creados el Institute of Documentary Film en Praga (República Checa, 2001) y el Balkan Documentary Center en Sofía (Bulgaria, 2010) para difundir este modelo en la mitad este del continente, asumiendo el papel de representantes de regiones concretas (Europa Central y del Este y los Balcanes, respectivamente).

Es importante añadir, además, que los promotores de la EDN han trabajado tanto como tutores de los *workshops*, como de moderadores de los *pitching forums* que han sido organizados desde entonces tanto en la parte occidental, como la oriental del continente europeo.

Otra de las aportaciones más interesantes de este estudio ha sido el descubrimiento de pautas de interacción entre los festivales, ampliamente desarrolladas en los últimos años. En lo que respecta a las diferentes relaciones que se han establecido entre los festivales que operan en el circuito internacional, hemos observado numerosas dinámicas de cooperación entre ellos, utilizadas como recurso para amplificar el impacto de la cultura documental en la esfera internacional.

Estas interacciones operan a distintos niveles, desde el intercambio indirecto de conocimiento, a actividades co-organizadas directamente por varios festivales. Los resultados de este estudio indican que las prácticas de cooperación están ampliamente extendidas, e incluso en algunas actividades (como los mercados), que pueden ser más competitivas o claves para la importación de recursos de cada festival, la ayuda mutua ha guiado muchas prácticas de intercambio (para la publicidad, selección de filmes, etc.). En lo que respecta a las prácticas competitivas, la exigencia de *premières* puede ser considerada la más destacable, aunque no es una práctica muy común en la región. Sin embargo, otros festivales que tienen lugar en el noroeste europeo (como IDFA) sí que requieren que los filmes sean mostrados por primera vez para entrar en su sección competitiva, una práctica que afecta a la circulación de los filmes en la región este del continente.

## Jerarquías e identidades

La última aportación destacable de este trabajo se refiere a las tensiones que se establecen entre los festivales y la producción documental contemporánea, así como a su posición en el marco de las dinámicas culturales globales y las relaciones de poder que afectan y modelan las identidades asociadas a determinadas entidades geopolíticas.

Los resultados de esta investigación indican que cada festival está basado en un modelo diferente y debe ser analizado en relación con su propio contexto cultural, político y económico (en el marco del estado/nación y/o región que representa). Sin embargo, podemos decir que todos estos festivales pueden ser entendidos como soluciones similares a problemas diversos en la distribución documental. Es por este motivo que, si analizamos su dimensión internacional, podemos ver cómo se han posicionado como referentes de sus respectivos estados para la red global de festivales. La aproximación internacional que proponemos aquí, que se aleja de la propuesta de los “cines nacionales”, puede ser entendida, no como opuesta a esta corriente, sino como un complemento necesario que ayuda a entender sus dinámicas internacionales (tanto en términos de intercambio como de interdependencia), así como su posición jerárquica en la cadena de distribución cinematográfica global.

Por otra parte, podemos afirmar que los festivales han ganado protagonismo para el modelado de las diversas culturas cinematográficas asociadas a determinados estados y/o naciones, así como a otras regiones geopolíticas más amplias como pueden ser “Europa Central y del Este” o “los Balcanes”. Este proceso está relacionado con la fragmentación creciente de los focos de producción, así como la dimensión social de los festivales que los convierte en espacios de reunión de profesionales del sector para la puesta en común, promoción, crítica y debate de las diversas culturas surgidas en torno al documental. Por este motivo, las estrategias de programación, así como la organización de secciones y la denominación de los premios asignados, pueden ser vistas como acciones cruciales para el modelado de la identidad y la estética asociadas con cinematografías de determinados países y/o regiones.

En esta misma línea, los *workshops* internacionales para la (co)producción documental y los foros de financiación también pueden ser entendidos como agentes claves para la (re)definición de culturas cinematográficas, dado su papel de facilitadores y promotores de estéticas y temáticas concretas.

En la presente tesis hemos investigado las diversas agendas que se juegan a través de la programación del festival, así como los modos en que los diferentes agentes e instituciones utilizan el evento como lugar de trabajo, espacio de interacción y herramienta de promoción. A causa de la ampliación de estas agendas, así como de la influencia de los festivales en ellas, en los últimos años hemos observado dinámicas de retroalimentación que han llevado a la ampliación de la presencia de los documentales producidos, promovidos y distribuidos en el marco de los festivales entre aquellos seleccionados y premiados dentro de esa misma red que les ofreció el espacio para ser creados.

Por este motivo, vemos que los propios festivales están modelando los filmes, no solo a través de procesos de selección y acceso a los medios de comunicación, sino también desde el mismo comienzo de su desarrollo. Es por ello, que términos como “incesto del festival” han comenzado a ser utilizados por la crítica cinematográfica, dando cuenta de las contradicciones y conflictos que conlleva la ampliación de estas agendas.

Como contraposición al aumento del poder de los festivales sobre las culturas cinematográficas, vemos que, al mismo tiempo, el poder de varias instituciones sobre los festivales va en aumento. Si tenemos en cuenta la importancia de la importación de recursos para la operatividad y viabilidad de los festivales de documental, así como sus modelos de financiación (enormemente dependientes de instituciones tanto públicas como privadas), descubrimos que los festivales tienen un margen cada vez más reducido para la programación independiente. Cuantos más sean los actores de la red, más fuerzas pueden intentar ejercer presión sobre los festivales.

Además, debemos recalcar que estas dinámicas se han aumentado con el estallido de la crisis financiera internacional, que ha afectado al rol del sector público en la gestión y financiación de la cultura en diversos países en los últimos años. Estos cambios han puesto en evidencia la vulnerabilidad de estos eventos y están comenzando a mostrar sus consecuencias en la redefinición de las relaciones de poder entre los agentes que trabajan en este circuito (empresas de producción, gobiernos, instituciones públicas, sponsors, ONGs, workshops de coproducción o televisiones públicas y privadas).

Es precisamente por este motivo, que consideramos pertinente reflexionar sobre los cambios estructurales por los que están pasando los festivales, reivindicando su importancia como espacio donde estas fuerzas son negociadas, dado su carácter multidimensional y su influencia en diversas esferas de la cultura cinematográfica (producción, distribución, exhibición, crítica, etc.).

Volviendo a la hipótesis planteada al comienzo de este estudio, ahora es posible afirmar que los festivales son nodos necesarios para la exhibición del documental creativo, pero también para su producción y distribución. Tal y como veíamos al analizar las diversas dimensiones en las que operan los festivales, así como su influencia cultural como evento social, podemos decir que estos eventos tienen, además, una importancia fundamental para la (re)definición del documental y su comprensión (en términos estéticos, temáticos y políticos) en diferentes esferas culturales.

Los resultados de esta investigación muestran que es precisamente a través de este circuito de festivales especializados que el documental creativo ha encontrado un canal de distribución y, en gran medida, el único espacio cultural para la proyección en salas de estas películas, pensadas para la gran pantalla. Es por lo tanto en este circuito donde la propia definición de documental es repensada, creando un espacio cultural no solo para la exhibición, sino también para la producción, promoción y crítica de la práctica documental en un espacio alternativo a los circuitos televisivos, con los que se establecen diferentes puntos de convergencia y divergencia.

## Interés de los resultados y futuros estudios

Para terminar, apuntaremos algunas aportaciones de esta tesis que consideramos pueden ser de utilidad para diversos ámbitos profesionales relacionados con la gestión y promoción de la cultura (y especialmente para el sector especializado en cine documental). En lo que respecta al ámbito académico, identificaremos algunas líneas de investigación abiertas por este estudio, partiendo de sus limitaciones y/o campos en los que no hemos llegado a profundizar, que pueden servir de punto de partida para futuras investigaciones.

En primer lugar, consideramos que los resultados de esta investigación son de interés general tanto para el desarrollo de la cultura cinematográfica (y del interés específico del documental como práctica de significación histórica y política), así como para el análisis de estructuras económicas e industriales para la distribución cinematográfica en el contexto europeo.

Por un lado, la dimensión socio-histórica del cine documental incrementa el interés que pueda tener este trabajo, dado que ofrece la oportunidad de analizar películas y prácticas culturales, que a causa de su estatus minoritario, tienden a ser obviados por las investigaciones académicas al uso. Consideramos que el estudio de la situación de los archivos de los festivales y las pautas de circulación cinematográfica tienen una enorme importancia histórica y social, especialmente si tenemos en cuenta que sus películas no solo conforman el patrimonio histórico y cultural de Europa, sino también de muchas culturas cinematográficas provenientes de distintas partes del mundo (dado que los festivales son también escaparates para el cine internacional).

Por otro lado, consideramos que los análisis de las formas de gestión de las ayudas públicas y la consecución de sus objetivos aquí propuestos pueden ayudar a entender mejor la viabilidad y efectividad de las políticas de financiación en torno al cine (especialmente del programa MEDIA de la UE).

Además, los resultados de esta investigación han mostrado que la producción de cine documental en países con dificultades estructurales y/o económicas (como los que conforman Europa del Este) han conseguido una presencia notable en el circuito de distribución internacional gracias a su gestión de los festivales, por lo que el estudio de sus pautas de circulación puede servir como modelo para otras cinematografías periféricas.

En segundo lugar, hemos identificado algunas limitaciones en este trabajo que pueden servir de punto de partida para ampliar este primer intento de cartografiar la red internacional de festivales de cine documental y analizar las múltiples dimensiones en las que opera.

Como indicábamos al inicio, si este es un primer paso para la elaboración de un mapa internacional de los festivales, consideramos que la aplicación de éste y la elaboración de otros dedicados a otras prácticas cinematográficas especializadas (animación, experimental, ficción) así como a otras regiones, tiene un enorme interés para los estudios cinematográficos, especialmente si se hace desde una perspectiva histórica que ponga en relación la interacción entre los distintos eventos a lo largo de su trayectoria.

En lo que respecta el objeto de estudio específico que hemos analizado en esta investigación, podemos añadir que algunas dimensiones de este modelo estructural no han sido aplicadas en profundidad, por una limitación tanto cultural (por no hablar los idiomas de la región), como práctica (supondría posponer la finalización de este trabajo varios años). Sin embargo, queremos destacar dos aspectos que merecen especial atención: el primero se refiere al análisis de los medios de comunicación y la crítica cinematográfica presentes en los festivales de la muestra y su papel en la definición de la práctica documental, así como en las culturas cinematográficas de cada país; el segundo tiene que ver con la falta de profundización en estudios de caso concretos que, a pesar de su relevancia, no han tenido gran protagonismo en este estudio (especialmente relevante es el caso del *Krakow Film Festival*).

Cabe añadir, que no consideramos que la perspectiva internacional aquí adoptada se oponga a la del cine nacional, sino que un estudio más profundo de las relaciones de los festivales con sus entornos concretos (especialmente en relación con los medios de comunicación locales, la crítica especializada o los análisis de audiencia y a su papel respecto al “cine nacional”) ofrece una interesante línea de investigación a abordar por futuros estudios. Este tipo de aproximaciones, para las que es fundamental la comprensión de los entornos culturales y, necesariamente, de la lengua, enriquecerían sin duda este primer esbozo, que se centra más en la dimensión internacional del circuito y, por lo tanto, la que utiliza el inglés como idioma de trabajo.

Para finalizar, queremos añadir que, a pesar de que los propios filmes han perdido protagonismo en esta tesis en favor de los festivales, consideramos que investigaciones como ésta pueden servir de referencia para futuros estudios que tengan las películas como objeto de análisis. Gracias a la compilación de información sobre películas, profesionales e instituciones incluidas en la base de datos, hemos conseguido hacer una descripción de los contextos de producción y exhibición del cine documental en la mitad este del continente europeo y analizar sus pautas de circulación. Por este motivo, consideramos que este trabajo puede servir como punto de partida para nuevas investigaciones, donde las películas pueden ser fácilmente identificadas y apropiadamente contextualizadas como paso previo al análisis de su dimensión cultural, textual y/o estética.





## EPÍLOGO

### *Enredando las redes. Seis pasos de Varsovia al México rural*<sup>424</sup>

Es 22 de julio de 2011, y en la agencia de noticias *online* especializada en el mercado cinematográfico de Europa Central y del Este *Film New Europe* leo la noticia del nuevo proyecto de los creadores de *Rabbit à la Berlin: Six degrees*. La película explora la teoría de S. Milgram, que afirma que todas las personas estamos conectadas a través de solo seis grados de separación. Partiendo de esta idea, el equipo de realización, que incluye el director polaco Bartosz Dombrowski, el director de fotografía Wojtek Zielinski, el director de sonido Blazej Kafarski, y la productora ejecutiva Kaja Domeracka ha comenzado un viaje para reconstruir la cadena de contactos que une a dos completos extraños. El proyecto plantea, a través de la búsqueda de contactos, examinar si nuestras ideas sobre los demás coinciden con la realidad, y si realmente estamos tan cerca los unos de los otros como plantea la teoría.

El rodaje comenzó en Varsovia el 4 de junio de 2011, con la elección de Martyna Zaloga (música de 26 años residente en la ciudad) como la primera persona de la cadena. Su último eslabón sería elegido de una forma un tanto peculiar. Se le pidió a varias personas al azar encontradas en las calles de Varsovia que escribieran coordenadas geográficas, para localizar un punto en el mapa, que serviría para elegir la localidad del último personaje: un mexicano que vive en una zona rural del país, y que no ha abandonado su población en treinta años.

La película, concebida como una *road movie*, también estará presente en internet durante todo el proceso de rodaje, donde el público potencial puede seguir la producción a través de su web [www.sixdegreesdoc.com](http://www.sixdegreesdoc.com), así como a través de su cuenta de *Facebook*, donde la productora cuelga fotos, videos y noticias del proyecto, pudiendo además participar en una competición cuyo ganador/a podrá unirse al equipo de rodaje en su viaje a México.



Cartel de promoción de la película *Six Degrees* donde se incluyen los patrocinadores

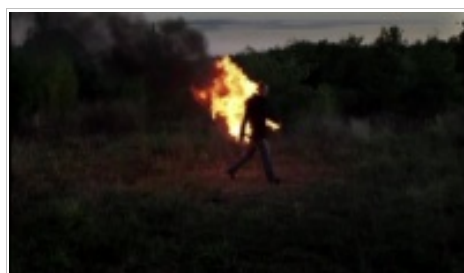


Imagen del video de presentación de la 15ª edición del Festival Internacional de Documental de Jihlava (Lukáš Kokeš y Klára Tasovská).

<sup>424</sup>Estudio de caso basado en información publicada *online* en diversas webs: *Film New Europe* (especializada en el mercado audiovisual de Europa del Este): <[www.filmneweurope.com/news/region/six-degrees-in-production](http://www.filmneweurope.com/news/region/six-degrees-in-production)>, la web oficial de la productora *Otter Films*: <[www.otterfilms.pl](http://www.otterfilms.pl)>, la web oficial de la película: <[www.sixdegreesdoc.com/news/en/](http://www.sixdegreesdoc.com/news/en/)>, así como la web oficial del IDF <[www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)>.

Visito la web del proyecto, y una de las secciones apunta a una nueva forma de financiación documental: los patrocinadores. *NOKIA* colabora con el proyecto ante la evidente confluencia de intereses. El eslogan de la conocida marca de teléfonos móviles “Connecting People” le va como anillo al dedo. Además, la web ofrece publicidad de sus productos, vendiendo el “*N8 smart phone*” como herramienta de localización *GPS* y cámara de alta definición. Los vídeos grabados con dichos teléfonos también serán colgados en *Youtube*, donde la productora ha creado su propio canal. Bueno, más bien las productoras, dado que el proyecto es una iniciativa de *Otter Films* (formada por el equipo polaco que llevó a cabo el proyecto de *Rabbit à la Berlin*) y *East Pictures*. Visito la web de esta segunda productora, creada en 2009 (al igual que *Otter Films*), cuya presentación termina con la siguiente declaración “The Board decided to enter the New Connect market of the Warsaw Stock Exchange under the slogan 'Connecting film & capital'. It wanted to stress that the company aims at establishing new structure for financing future film projects.” Dada la evolución del sistema financiero mundial, el planteamiento da un poco de vértigo...<sup>425</sup>

Gracias a las conexiones previas establecidas con el *IDF* de Praga en su proyecto anterior, la productora presenta su proyecto durante la 46ª edición del *Karlovy Vary Film Festival* en República Checa y probablemente será incluida en el catálogo *East Silver*, así como en otras actividades paralelas del *IDF*. Así mismo, sus conexiones con el *Andrej Wayda Master School of Film Direction* (gracias a su productora, que colabora con dicha institución), así como sus relaciones previas con *Deckert Distribution* y otras instituciones como el *workshop Documentary Campus*, el *Festival de Leipzig*, o el *Krakov Film Festival*, les permitirá gestionar sus contactos y conocimiento de la red para optimizar el éxito de la película en el circuito internacional de festivales.

Junto a la reseña que anuncia el proyecto *Six degrees* publicada en la web de *Film New Europe*, encuentro otras noticias sobre problemas de monopolio y adaptación de un programa americano a la televisión polaca, nuevos festivales, y la intervención de la precaria *Hungarian National Film Fund* para asumir los impagos de algunas productoras húngaras a varios bancos. Al parecer, en Hungría este año el dinero público ha encontrado nuevos caminos para ir a parar al mercado financiero, esta vez a través de las instituciones cinematográficas.

Es miércoles, 26 de octubre de 2011 y visito por tercera vez el *Festival Internacional de Documental de Jihlava*. La segunda edición del “Festival Identity Workshop” acoge a directorxs y programadorxs de varios festivales internacionales que debaten varias cuestiones en torno a la gestión y operatividad de sus eventos. Cuestiones como las formas de cooperación o competitividad establecidas en el marco internacional de festivales centrarán el debate, así como sus formas de financiación y gestión. Los problemas económicos ante la disminución de la financiación pública y privada a raíz de la crisis financiera quedan patentes, y lxs participantes

---

<sup>425</sup>En <<http://www.eastpictures.pl/>> [última consulta: 6.11.2011].

hablan de sus fuentes de financiación, donde el sector público tiene una amplia presencia. Dos representantes de festivales estadounidenses hablan de su modelo: allí los festivales no son financiados a través del ministerio de cultura, por lo que no parecen compartir los mismos problemas que los modelos europeos allí representados.

Visto desde Europa del Este, que ya ha pasado un proceso de cambio en los modos de gestión de la cultura y su relación con los sistemas público y privado, parece que un nuevo cambio está produciéndose. Curiosamente, Grecia es el único país de la región que (por el momento) mantiene el modelo previo de financiación pública, dado que no ha pasado un proceso de transición como el de los países ex-comunistas.

Mientras, festivales e institutos de promoción del documental piensan en nuevas formas de financiación de películas y festivales como el *crowd-funding*, o la búsqueda de nuevos patrocinadores, atendiendo a su necesidad de autoperpetuarse como instituciones. También trabajan en nuevas formas de comunicación con el público, dados los vertiginosos cambios que se están produciendo en las redes de comunicación global. Una representante del proyecto *DocAlliance* ofrece una presentación sobre formas de gestión de la comunicación online, sugiriendo el uso de plataformas como *Facebook*, *Twitter* o *Youtube*. En realidad, *Facebook* representa gráficamente lo que los profesionales del sector llevan haciendo más de una década: conectar personas y crear redes internacionales de circulación de la información.

El mundo va cada vez más rápido, el capital hace asumir al sistema público los excesos del capitalismo, mientras cantidades ingentes de dinero destinados a la cultura (incluso aquellos de mayor éxito para su promoción) acaban en las arcas de otros sectores (hoteles, bancos, etc...), mientras, la capitalización del sector audiovisual, dependiente de ayudas y patrocinadores es legalmente inviable.

La dos piezas de vídeo de presentación de esta 15ª edición del *Festival de Jihlava* recogen el estado de ánimo del sector cultural en la región<sup>426</sup>. Antes de cada proyección, la pieza audiovisual muestra un arbusto ardiendo, y también a un hombre que camina imposible mientras arde su chaqueta. Marek Hovorka, director del festival, analizaba la metáfora en el texto de presentación del catálogo del festival:

“Because we have always understood the festival as a collective effort as well as the product of individual vision, we have decided to reflect the contemporary mood in this year's poster and festival spot as well. Growing insecurity, aggression, and hopelessness; a deepening sense of solitude, the growing gap between rich and poor, the disappearance of social harmony. (...) The burning bush in the festival spot is a reference to the Word of God and is a gesture of helplessness and confusion.

---

<sup>426</sup>Vídeo disponible en: <<http://mfdm.portadesign.cz/multimedia-gallery/4693/festival-spot-2011>> [última consulta: 31.03.2012].

It is also a reference to burning cars during riots, to personal resistance, and to the idea of self-inmolation as we know it from Czech history”<sup>427</sup>.

Es sábado, 29 de octubre de 2011 y en cine principal del *DKO* se celebra la ceremonia de clausura del *Jihlava IDFF*. Como es habitual, la ceremonia incluye pequeñas actuaciones de un grupo de teatro que, esta vez, ocupa un escenario que emula un barco. La referencia humorística al hundimiento del Titanic resume el estado de ánimo del mundo de la cultura. El sector, profundamente dependiente del sistema de financiación público, está sufriendo recortes de presupuesto que lo sitúa en los límites de la desaparición. Varios festivales del circuito han sido cancelados este año y el anterior, mientras otros no dejan de innovar en formas de importación de recursos económicos y personales, entres los que está la cada vez mayor movilización de trabajo no remunerado. Mientras, el *IDF*, acaba de anunciar que el año que viene celebrará su *pitching* forum en Praga, en colaboración con el festival de derechos humanos *One World* lo que sin duda influirá en la capacidad del *Festival de Jihlava* para atraer profesionales del sector.

Al mismo tiempo, los *workshops* internacionales han cerrado filas en torno al programa *MEDIA*, que amenazaba con desaparecer, consiguiendo que para el nuevo programa *MEDIA Mundus* solo sean elegibles aquellas instituciones que ya realizaban *workshops* exitosos previamente. Además, el programa ofrece a lxs tutores y especialistas de este sector (la mayoría miembros de *EDN* y con fuertes contactos con televisiones públicas europeas) la posibilidad de extender sus redes de relaciones con países de fuera de la *UE*: China e India, entre otros, serán los elegidos.

Mientras, los festivales van anunciando sus proyectos para próximas ediciones. Al parecer, de momento, la rueda sigue girando...

De momento.

---

<sup>427</sup>Hovorka hace referencia a la autoinmolación del estudiante Jean Palach en enero de 1969 para denunciar la invasión de Checoslovaquia por las tropas soviéticas que dio lugar a la Primavera de Praga.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS ACADÉMICOS Y PONENCIAS EN CONGRESOS

- AITKEN, Ian (ed.) (2005) *Encyclopedia of the Documentary Film* (3 volúmenes) (Routledge: Oxford).
- ALTER, Nora M. (2002) *Projeting History. German Nonfiction Cinema 1967-2000* (The University of Michigan: Michigan).
- ANDERSON, Benedict (1983[1993]) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Fondo de cultura económica: México DF). Edición original en inglés (1983) *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism* (Verso: Londres).
- ARCHIBALD, David y MILLER, Mitchell (2011) "From Rennes to Toronto: anatomy of a boycott" en *Screen* 52:2 (Summer 2011, pp.274-279).
- ARDÈVOL, Elisenda y PÉREZ TOLÓN, Luis (eds.) (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (Diputación Provincial de Granada: Granada).
- ARDÈVOL, Elisenda; BERTRAN, Marta; CALLÉN, Blanca y PÉREZ, Carmen (2003) "Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea" en *Athenea Digital*, nº3: 72-92 (primavera 2003).
- ARDÈVOL, Elisenda (2006) *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico* (Editorial UOC: Barcelona).
- ARMES, Roy (1987) *Third World Film Making and the West* (University of California Press: Berkeley).
- AUGÉ, Marc (1993) *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Gedisa: Barcelona). Edición original en francés: (1992) *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Le Seuil: Paris).
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc (1983[1996]) *Estética del cine . Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Ed.Paidós: Barcelona). Título original en francés (1983) *Esthétique du film* (Ed. Fernand Nathan: París).
- AVISAR, Ilan (1988) *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable* (Indiana University Press: Indianapolis).
- BAER, Alejandro (2005) *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto* (Centro de Investigaciones Sociológicas: Madrid).
- BAER, Alejandro (2006) *Holocausto. Recuerdo y representación* (Losada: Madrid).
- BAILEY, Frederick George (1969[1970]) *Las reglas del juego político* (Tiempo Nuevo: Caracas). Edición original en inglés (1969) *Strategems and Spoils: a Social Anthropology of Politics* (Basil Blackwell: Oxford).
- BAK, Per (1996) *How Nature Works. The Science of Self-organised Criticality* (Springer-Verlag: Nueva York).
- BAKEDANO, Jose Julián y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2008) *Imágenes de un largo viaje: cincuenta años de cine en ZINEBI, 1959-2008* (Ayuntamiento de Bilbao: Bilbao).
- BALLÓ, Jordi (2010) "Cronología de una transmisión. (El Máster de Documental de la UPF)" en TORREIRO (2010:105-122).
- BARNOW, Erik (1974[2002]) *El documental. Historia y estilos* (Editorial Gedisa: Barcelona) (Segunda reimpresión). Edición original en inglés: (1974) *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (Oxford University Press: Oxford).

- BARSAM, Richard M. (1973[1992]) *Nonfiction Film: a Critical History* (Bloomington: Indiana University Press). Edición original (1973) (Allen & Unwin: Londres).
- BAUDRILLARD, Jean (1981) *Simulacres et Simulation* (Gallimard: París).
- BAUER, Olga (2007) *Fund-raising for film festivals in Europe* (Master thesis on management and funding models, Erasmus University Rotterdam, Master of Arts in Cultural Economics and Cultural Entrepreneurship 2006/2007). Disponible en: <<http://hdl.handle.net/2105/4287>> [última consulta: 3.10.2011]
- BAZIN, André (1958-1963[1990]) *¿Qué es el cine?* (Editorial Rialp: Madrid). Edición original en francés (1976) *Qu'est-ce que le cinéma?* (Éditions du Cerf: París).
- BAZIN, André (1955[2009]) "The Festival Viewed as a Religious Order" en PORTON, Richard (ed.) (2009) *Dekalog 3: On Film Festivals* (Wallflower: Londres), pp. 13-19. Versión original en francés (1955) "Du festival considéré comme un ordre" en *Les Cahiers du cinéma* (junio 1955:54-56).
- BEAUCHAMP, Cari, y BÉHAR, Henri (1992) *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival* (W. Morrow and Co.: Nueva York). Edición
- BEHNKEN, Klaus (ed.) (2004) *Kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen* (Hatje Cantz: Ostfildern-Ruit).
- BENSHOFF, Harry M. y GRIFFIN, Sean (2004) *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (Blackwell Publishing: Oxford). Part III: "Class and American Film", Pp.155-200.
- BERG, Rick (1996) *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class* (University of Minnesota Press: Minneapolis).
- BERGMAN, Andrew (1971) *We're in the Money: Depression America and Its Films* (New York University Press: Nueva York).
- BHABHA, Homi K. (ed.) (1990) *Nation and Narration* (Routledge: Londres)
- BILLARD, Pierre (1997) *Festival de Cannes: d'Or et de Palmes* (Gallimard: París).
- MATHIEU, Chris (2009) "What kind of 'market' are film labor markets? A prospective literature review" en *Creative Encounters Working Paper n°27*. Disponible en: <<http://research.cbs.dk/en/publications/what-kind-of-market-are-film-labor-markets%2847d7df60-21f8-11df-a7c8-000ea68e967b%29.html>> [última consulta: 3.10.2011].
- BINIMELIS ADELL, Mar (2011) *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de clase A (1997-2007)*. Tesis Doctoral. Universitat Rovira i Virgili: Tarragona. Disponible en: <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/51762>>.
- BISKIND, Peter (2004) *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of the Independent Film* (Simon & Schuster: Nueva York).
- BLÁHOVÁ, Jindřiška (ed.) (2008) *Iluminace, "Theme: Postfeminism and Feminist Film Studies"*, n°4/2008.
- BLÜMLINGER, Christa y WULFF, Constantin (eds.) (1992) *Shreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film* (Sonderzahl: Viena).
- BONO, Francesco (1991) "La Mostra del Cinema di Venezia: Nascita e Sviluppo nell'Anteguerra (1932-1939)" en *Storia Contemporanea* volumen 22, n°3, pp.513-549.
- BOURDIEU, Pierre (1979[1999]) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (Taurus: Madrid). Edición original en francés: (1979) *La distinction: critique sociale du jugement* (Minuit: París).
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction* (Addison-Wesley Publishing Co.: Massachussets).
- BORI, Erzsébet (2005) "Caravans Without Wheels (Documentary Films on the Roma)" en *The Hungarian Quarterly*, n°179, pp. 136-140.
- BRĂDEANU, Adina (2008) "Life as a Hill. The Curse of the Hedgehog and The Land is Waiting" en *Third Text*, volumen 22, n°3 (mayo 2008), pp.421-425.

- BRANKO, Pavel (2001[2002]) "Documentary Film as Art and Documentation in the Age of the Mass-Media" en *Moveast* nº7/2002 (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.47-53. Edición original (2001) "Dokumentárny film ako umenie a dokumentácia vo veku masmédií" en *Kino-Ikon*, Bratislava, 1/2001, pp. 166-173.
- BROWN, William (2009) "The Festival Síndrome: Report on the International Film Festival Wroshkop, University of St Andrews, 4 April 2009" en IORDANOVA, Dina y RHYNE, Ragan (eds.) (2009) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews Film Studies: St Andrews).
- BRUZZI, Stella (2000) *New Documentary. A Critical Introduction* (Routledge: Londres).
- BUDER, Bernd (2008b) "Nationale Fragen und Kriegsverbrechen im post-jugoslawischen Dokumentarfilm" en *Südosteuropa. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft*, nº4/2008, pp.556-571. [Trad.: National Questions and War Crimes in ex-Yugoslav Documentary Films].
- CALIMAN, Calin (1991) "The Rumanian Documentary Film" en *Moveast* nº1/1991, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest).
- CAMPORESI, Valeria (1994) *Para grandes y chicos: un cine para los españoles, 1940-1990* (Turfan: Madrid).
- CARROLL, Noël (1996a) "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film" en *Theorizing the moving image* (Cambridge Uni Press: Cambridge, U.K.).
- CARROLL, Noël (1996b) "Nonfiction film and Postmodernist Skepticism" en BORDWELL David y CARROLL, Noël (eds.) (1996) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (University of Winsconsin Press: Winsconsin).
- CASADO, Miguel Angel (2006) "EU Media Programmes: Little Investment, Few Results" en HØJBJERG, Lennard y SØNDERGAARD, Henrik (eds.) (2006) *European Film and Media Culture* (Museum Tusculanum Press: Copenhagen), pp.37-62.
- CASSETTI, Francesco (1993[2005]) *Teorías del cine. 1945-1990* (Ediciones Cátedra, Signo e Imagen: Madrid). Edición original en italiano: (1993) *Teorie del cinema: 1945-1990* (Gruppo Editoriale Fabbri: Milan).
- CASTELLS, Manuel (2002) *The Rise of the Network Society* (Blackwell Publishers: Cambridge).
- CATALÀ, Josep M. (2005) "Film-ensayo y vanguardia" en Casimiro TORREIRO y Josetxo CERDÁN (eds.) *Documental y vanguardia* (Cátedra (Signo e Imagen): Madrid).
- CCE (COMISIÓN DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS) (1998) *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989* (University of Luton Press: Luton).
- CHATMAN, Seymour Benjamín (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Cornell University Press: Ithaca).
- CHEUNG, Ruby (2010) "Funding Models of Themed Film Festivals" en IORDANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby (eds.) (2010) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St Andrews Film Studies: St Andrews), pp.74-103.
- CITRON, Michelle (1998) *Home Movies and Other Necessary Fictions* (University of Minnesota Press [Visible Evidence, Volumen 4]: Minneapolis y Londres).
- CLIFFORD, James y MARCUS, George E. (1986) *Writing Culture* (University of California Press: Los Angeles y Londres).
- CLIFFORD, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (Harvard University: Cambridge, Massachusetts, etc.).
- COLLEYN, Jean-Paul (1993) *Le regard documentaire* (Editions du Centre Pompidou: Paris).
- COMOLLI, Jean-Louis (2004) "La voix documentaire" en *Cahiers du cinema*, nº 595, pp.76-77.
- CORNER, John (1996) *The art of record. A critical introduction to documentary* (Manchester Uni Press: Manchester).
- CUCÓ I GINER, Josepa (2008[2004]) *Antropología urbana* (Ariel: Barcelona).
- CUEVAS, Efrén (2005) "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica" en Casimiro TORREIRO y Josetxo CERDÁN (eds.) *Documental y vanguardia* (Cátedra (Signo e Imagen: Madrid).

- CUEVAS, Efrén (2010) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Documenta Madrid/Ocho y Medio: Madrid).
- CZACH, Liz (2004) "Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema" en *The Moving Image*, volumen 4, nº1 (University of Minnesota Press: Minneapolis), pp.76-88.
- CZACH, Liz (2010) "Cinephilia, Stars, and Film Festivals" en *Cinema Journal*, nº49, Invierno 2010, pp.139-145.
- DAKOVIĆ, Nevena (2008) *Balkan kao (filmski) žanr : slika, tekst, nacija* (Fakultet dramskih umetnosti-Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Belgrado). [Trad.: Balkans as (Film) Genre: Image, Text, Nation].
- DAKOVIĆ, Nevena (2001) "Documentaries from Post-Yugoslavia, Serbian War Discourse 1999" en *Afterimage*, vol. 18, nº4.
- DAKOVIĆ, Nevena (2001) "The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film" en *Spaceofidentity.net*, volumen 1, nº1. Disponible en: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/view/8056/7237>>.
- DAKOVIĆ, Nevena (2000) "Dokumenti post Jugoslavije - srpski ratni diskurs" en *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, nº4, pp. 165-174.
- DAKOVIĆ, Nevena; DERMAN, Deniz y ROSS, Karen (eds.) (1996) *Gender and Media* (Mediation: Ankara).
- DAYAN, Daniel (2000) "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival" en BONDEBJERG, Ib (ed.) *Moving Images, Culture and the Mind* (University of Luton Press: Luton), pp.43-52.
- DE HADELN, Moritz (1988) *20e Festival International du Film Documentaire Nyon, Suisse "C'est du Cinéma"* (Ed. Nyon Film Festival: Nyon).
- DE HADELN, Moritz (1993) *L'insupportable vérité* (Ed. Nyon Film Festival: Nyon).
- DE LAURETIS, Teresa (1984[1992]) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* (Cátedra: Madrid). Título original en inglés (1984) *Alicia doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (MacMillan: Londres).
- DE VALCK, Marijke (2005) "Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia " en DE VALCK, Marijke y HAGENER, Malte(eds.) (2005) *Cinephilia. Movies, Love and Memory* (Amsterdam University Press: Amsterdam), pp.97-110.
- DE VALCK, Marijke (2007) *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam University Press: Amsterdam).
- DE VALCK, Marijke y SOETEMAN, Mimi (2010) " 'And the winner is ...' What happens behind the scenes of film festival competitions" en *International Journal of Cultural Studies*, vol.13, nº3, Mayo 2010, pp.290-307.
- DEVESA FERNÁNDEZ, María (2006) *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid* (Fundación Autor: Madrid). (Publicación de su tesis doctoral: Economía de los festivales culturales. La dimensión económica y social de la semana internacional de cine de Valladolid. (7.4.2005) Universidad de Valladolid.
- DEGER, Jennifer (2006) *Making Media in an Aboriginal Community* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 19]: Minnesota).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1972) *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe* (Minuit: París).
- DIMITROVA, Genoveva; ALEXANDROV , Alexandár; ANGELOV , Vladimir; ANGELOV, Georgi y DIMITROVA, Iskra (2001) "Is Bulgarian Cinema Bulgarian?" en *Moveast*, nº6/2001, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest).
- DOVEY, Lindiwe (2010) "Directors' Cut: In Defence of African Film Festivals outside Africa" en IORDANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby, (eds.) (2010) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St Andrews Film Studies: St Andrews), pp. 45-73.



- ELENA, Alberto (1993) *El cine del Tercer Mundo: diccionario de realizadores* (Turfan: Madrid).
- ELENA, Alberto (2002) *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Cátedra: Madrid).
- ELSAESSER, Thomas (2005) "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe" en *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam University Press: Amsterdam), pp. 82-107.
- ELSAESSER, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam University Press: Amsterdam).
- ERENS, Patricia (1988) "Women's Documentary Filmmaking: The Personal Is Political" en ROSENTHAL, Alan (ed.) (1988) *New Challenges for Documentary* (University of California Press: California), pp.554-565.
- ETHIS, Emmanuel (dir.) (2001) *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales* (La Documentation française: París).
- ETHIS, Emmanuel (dir.) (2002) *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales* (La Documentation française: París).
- ETHIS, Emmanuel (2003) , (dir.), "Cannes hors projections" en *Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, volume 31, n° 2 (Université de Québec à Chicoutimi: Québec).
- ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis y MALINAS, Damien (2008) *Avignon, ou le public participant* (L'entretemps-La Documentation française: París).
- ETHIS, Emmanuel (2011) *La Petite fabrique du spectateur: être et devenir festivalier à Cannes et Avignon* (Éditions Universitaires d'Avignon - Collection *En scène*: Avignon).
- EVANS, Jessica y HALL, Stuart (eds.) (1999) *Visual Culture: the reader* (Sage Publications: Londres, California y Nueva Delhi).
- FEHRENBACH, Heidi (1995) "Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s" en FEHRENBACH, Heidi (1995) *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler* (University of Carolina Press, Chapel Hill & London), pp.234-259.
- FELD, Steven (1994[1995]) "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat" en MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (eds.) (1995) *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (University of California Press: California y Londres), pp.96-126.
- FERRO, Marc (1975) *Analyse de film, analyse de sociétés* (Hachette: París)
- FERRO, Marc (1977[1980]) *Cine e historia* (Gustavo Gili: Barcelona). Edición original en francés: (1977) *Cinéma et Histoire* (Denoël-Gonthier: París).
- FINNEY, Angus (1996) *The State of European Cinema: A Dose of Reality* (Castell: Londres).
- FISCHER, Alex (2009) *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm* (tesis doctoral, Bond University). Disponible en: <<http://epublications.bond.edu.au/theses/28/>> [última consulta: 15.01.2012].
- FRIEDMANN, Georges y MORIN, Edgar (1952) "Sociologie du cinéma", en *Revue Internationale de Filmologie*. Volumen 3, nº 10.
- FRODON, Jean-Michel (1998) *La projection nationale. Cinéma et nation* (Éditions Odile Jacob: París).
- GABRIEL, Teshome H. (1982) *Third Cinema in the Third World: the Aesthetics of Liberation* (UMI: Ann Arbor, Michigan).
- GALLINARI, Pauline (2007) "L'URSS au festival de Cannes 1946-1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la « guerre froide »" en 1895: *Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma* 51 (2007), pp.23-43.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990[2001]) *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir en la modernidad* (Paidós: Barcelona) (edición actualizada). Primera edición en castellano: (1990) (Grijalbo: Barcelona).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Gedisa: Barcelona).

- GARFINKEL, Harold (1967) *Studies in Ethnomethodology* (Prentice-Hall: Englewood Cliffs, NJ).
- GAUDREAU, André y JOST, François (1990[1995]) *El relato cinematográfico* (Ed. Paidós: Barcelona). Edición original en francés: (1990) *Le récit cinématographique* (Éditions Nathan: París).
- GAUTHIER, Guy (2004) *Un siècle de documentaire français* (Armand Colin: París).
- GEERTZ, Clifford (1973[1987]) *La interpretación de las culturas* (Gedisa: Barcelona). Edición original en inglés (1973) *The Interpretation of Cultures* (Basic Books Inc.: Nueva York).
- GEERTZ, Clifford (1988[1989]) *El antropólogo como autor* (Paidós: Buenos Aires). Edición original en inglés (1973) *Works and Lives. The Anthropologist as Author* (Stanford University Press: California).
- GÉNETTE, Gérard (1972) *Figures III* (Ed. Seuil: París).
- GIDDENS, Anthony (1984[1995]) *La constitución de la sociedad : bases para la teoría de la estructuración* (Amorrortu: Buenos Aires). Edición original en inglés: (1984) *The Constitution of Society : Outline of the Theory of Structuration* (Polity Press: Cambridge).
- GŁOWA, Jadwiga (1999) (ed.) *Zooming on History's Turning Point. Documentaries in the 1990s in Central and Eastern Europe / Dokument po przełomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-wschodniej* (Uniwersytet Jagielloński: Cracovia). Edición bilingüe en polaco e inglés.
- GOURNAY, Bernard (2004) *Contra Hollywood. Estrategias Europeas del Mercado Cinematográfico y Audiovisual* (Edicions Bellaterra: Barcelona).
- GRAZIA, Victoria de (1998) "European cinema and the idea of Europe 1925-95" en NOWELL-SMITH, G y RICCI, S (1998) *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-1995* (British Film Institute: Londres).
- GREIMAS, Algirdas Julien (1971) *Semántica estructural. Investigación Metodológica* (Gredos: Madrid).
- GRIERSON, John (1932[1998]) "Postulados del documental" en Joaquim ROMAGUERA y Homero ALSINA (eds.) (1998) *Textos y manifiestos del cine* (3ª edición) pp.139-147. Edición en inglés: (1998) "First Principles of Documentary" en Ian ATKIN (1998) *The Documentary Film Movement. An Anthology* (Edimburgo, Edinburgh University Press). El texto fue originalmente publicado en tres artículos en *Cinema Quarterly* (1932 a 1934).
- GOUZIOS, Dimitris (ΓΚΟΥΖΙΩΤΗΣ, Δημήτρης) (2005) *Το ντοκιμαντέρ: τέχνη, τεχνική, παραγωγή, διανομή* (Αιγόκερως: Ατenas). [Trad.: El documental: arte, técnica, producción, distribución]<sup>428</sup>.
- GUILLÉN, Michael (2010) "Diasporas by the Bay: Two Asian Film Festivals in San Francisco" en IORDANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby, (eds.) (2010) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St Andrews Film Studies: St Andrews), pp.151-170.
- GÜNDOĞDU, Mustafa (2010) "Film Festivals in the Diaspora: Impetus to the Development of Kurdish Cinema?" en IORDANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby, (eds.) (2010) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St Andrews Film Studies: St Andrews), pp.188-197.
- GUYNN, William (1990[2001]) *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie* (Publications de l'Université de Provence: Aix-en-Provence). Ed. original en inglés: (1990) *A cinema of Nonfiction* (Fairleigh Dickinson Associated Universities Press: Rutherford, NJ).
- HÁDKOVÁ, Jana (1992) "Drahomíra Vihanová. METAMORPHOSIS OF MY FRIEND EVA" en *Moveast*, nº2/1992, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest).
- HAMES, Peter (ed.) (2004) *The Cinema of Central Europe* (Walflower Press: Londres).

<sup>428</sup>Nombre del autor en castellano: Dimitris Gusiotis.

- HAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul (1994) *Etnografía. Métodos de investigación* (Ediciones Paidós: Barcelona). Edición original en inglés (1983) *Etnography, Principles in Practice* (Routledge: Londres y Nueva York).
- HANNERZ, Ulf (1992) "The Global Ecumene as a Network of Networks" en Adam KUPER (ed.) (1992) *Conceptualizing Society* (Routledge: London).
- HANNERZ, Ulf (1996[1998]) *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares* (Cátedra-Universitat de Valencia: Valencia). Edición original en inglés: (1996) *Transnational Connections. Culture, people, places* (Routledge: Londres).
- HARBORD, Janet (2002) "Film Festivals: Media Events and the Spaces of Flow" en *Film Cultures* (Sage: Londres), pp. 59-75.
- HARBORD, Janet (2002) *Film Cultures* (Sage: Londres).
- HARBORD, Janet (2009) "Film Festivals-Time-Event" IORDANOVA, Dina y RHYNE, Ragan (eds.) (2009) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews Film Studies: St Andrews), pp. 40-46.
- HARDIE, Amy (2008) "Rollercoasters and Reality: A Study of Big Screen Documentary Audiences 2002-2007" en *Particip@tions*, Volumen 5, nº1 Edición especial (May 2008). Disponible en: <[http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_hardy.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_hardy.htm)> [última consulta: 21.10.2010].
- HASLAM, Mark (2004) "Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming" en *The Moving Image* 4:1, pp.48-59.
- HAUSHEER, Cecilia y SETTELE, Christoph (eds.) (1992) *Found Footage Film* (VIPER/zyklop verlag: Lucerna).
- HESS, John y ZIMMERMANN, Patricia R. (2006) "Transnational Documentaries: A Manifesto" en ROWDEN, Terry y EZRA, Elizabeth (eds.) (2006) *Transnational Cinema, the Film Reader* (Routledge: Nueva York), pp.97-108.
- HIMPELE, Jeff D. (2007) *Media, Politics and Indigenous Identity in the Andes* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 20]: Minnesota).
- HINE, Christine (2000[2004]) *Etnografía virtual* (Editorial UOC: Barcelona). Edición original en inglés (2000).
- HJORT, Mette y MACKENZIE, Scott (eds.) (2000) *Cinema and Nation* (Routledge: Nueva York).
- HJORT, Mette y PETRIE, Duncan (eds.) (2007) *The Cinema of Small Nations* (Edinburgh: University of Edinburgh Press).
- HØJBJERG, Lennard y SØNDERGAARD, Henrik (eds.) (2006) *European Film and Media Culture* (Museum Tusculanum Press: Copenhagen).
- HOLMLUND, Chris y FUCHS, Cynthia (eds.) (1997) *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian and Gay Documentary* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 1]: Minneapolis).
- HOLLOWAY, Ronald y HOLLOWAY, Dorothea (1979) *O. Is for Oberhausen* (Oberhausen).
- HORNE, Gerald (2001) *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950* (University of Texas Press: Austin).
- IMRE, Anikó (2005) "East European Cinemas in New Perspectives" en IMRE, Anikó (ed.) (2005) *East European Cinemas* (Routledge: Nueva York y Londres), pp.xi-xxvi.
- IORDANOVA, Dina (1996) "Conceptualizing the Balkans in Film" en *Slavic Review*, volumen 55, nº1 (Invierno 1996), pp.882-891.
- IORDANOVA, Dina (1998) "Balkan film representations since 1989: The Quest for Admissibility" en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volumen 18, nº2, pp.263-280. El capítulo 3 de *Cinema of Flames* es una versión revisada de este artículo.
- IORDANOVA, Dina (2001) *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (London: British Film Institute).
- IORDANOVA, Dina (2003a) *Cinema of the Other Europe: The Industry and the Artistry of East Central European Film* (Wallflower Press: Londres).

- IORLANOVA, Dina (ed.) (2003b) *Framework: Journal of Film and Media* [Special issue on Images of Romanies (Gypsies) in World Cinema] (Wayne State University Press: Detroit), volumen 44, nº2 (Otoño 2003).
- IORLANOVA, Dina (2006a) "Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture" en *Film International*, Volumen 4, nº5 (octubre 2006), pp. 25-38.
- IORLANOVA, Dina (ed.) (2006b) *The Cinema of the Balkans* (Wallflower Press [Serie 24 Frames]: Londres).
- IORLANOVA, Dina (ed.) (2007a) *Cineaste* [Special supplement: Contemporary Balkan Cinema] 122, volumen 32, nº3 (junio 2007) (Nueva York).
- IORLANOVA, Dina (ed.) (2008a) *Film International* [Special issue of on Film Festivals] volumen 6, nº4 (octubre 2008) (Intellect: Bristol).
- IORLANOVA, Dina y GAY Y BLASCO, Paloma (eds.) (2008b) *Third Text* [Special Issue: "Picturing 'Gypsies': Interdisciplinary Approaches to Roma Representation"], volumen 22, nº 3 (mayo 2008) (Routledge: Londres).
- IORLANOVA, Dina y RHYNE, Ragan (eds.) (2009) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews Film Studies: St Andrews).
- IORLANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby (eds.) (2010) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St Andrews Film Studies: St Andrews).
- IORLANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby (eds.) (2011) *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia* (St Andrews Film Studies: St Andrews).
- IORLANOVA, Dina y TORCHIN, Leshu (2012) *Film Festival Yearbook 5: Film Festivals and Activism* (St Andrews Film Studies: St Andrews).
- IORLANOVA, DINA; TAYLOR, Richard; GRAFFY, Julian y WOOD, Nancy (2000) (ed.) *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* (British Film Institute: Londres).
- JACOBS, Lewis (ed.) (1971[1979]) *The Documentary Tradition* (W.W.Norton & Company: Nueva York) (2ª edición).
- JACOBSEN, Wolfgang (ed.) (2000) *50 Jahre Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin [1951-2000]* (Nicolai: Berlín).
- JACOBSEN, Wolfgang (1990) *Berlinale: Berlin International Film Festival* (Deutsche Kinemathek: Berlín).
- JOST, Françoise (1989) "Documentary: Narratological Approaches" en DE GREEF, Willem y HESLING, Willem (1989) *Image, Reality, Spectator* (Acco: Leuven, Belgium), pp.77-90.
- JUHASZ, Alexandra (2001) *Women of Vision* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 9]: Minneapolis).
- JUHASZ, Alexandra y LERNER, Jesse (eds.) (2006) *F Is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 17]: Minneapolis).
- JURADO MARTÍN, Montserrat (2003[2007]) *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación* (Universidad Complutense de Madrid: Madrid). Tesis doctoral.
- KARL, Lars (2007) *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg* (Metropol Verlag: Berlín: ). [Trad.: Entre el deshielo y la helada. Ficción y documental en Europa del este en la Guerra Fría].
- KARL, Lars (2007) "Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog: Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959-1971" en KARL (2007), pp. 279-298.
- KILKKA MANN, Lena (2010) "The Provocative Želimir Žilnik: from Yugoslavia's Black Wave to Germany's RAF" en *Südslavistik.online*, nº2 (mayo 2010), pp.35-57. Disponible en: <<http://www.suedslavistik-online.de/02/kilkkamann.pdf>>.
- KINO-IKON (2007) nº2/2007 [Monográfico sobre cine documental: "Podoby Dokumentárneho Filmu"] (ASFK/SFÚ: Bratislava).

- KNEŽEVIĆ, Milan (1998) *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori* (Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometranog filma: Belgrado).
- KNORR-CETINA, Karin y CICOUREL, Aarón (1981) *Advances in Social Theory and Methodology: Toward an Integration of Micro and Macro Sociologies* (Routledge & Kegan Paul: Londres).
- KOSANOVIĆ, Dejan (1995) "Serbian Film and Cinematography (1896-1993)" en IVIĆ, Pavle et al. (1995) *The History of Serbian Culture* (Porthill Publishers: Edgware).
- KOSANOVIĆ, Dejan (1995) *Trieste al cinema: 1896-1918* (Cineteca del Friuli: Gemona-Udine).
- KÖTZING, Andreas (2004) *Die Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche in den 1970er Jahren* (Leipziger Univ.-Verlag: Leipzig).
- KÖTZING, Andreas (2007a). "Zeigen oder nicht zeigen? Das 'Prinzip der Selbstnominierung' sozialistischer Filme auf der Leipziger Dokumentarfilmwoche" en KARL, Lars (ed.) (2007) *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg* (Metropol: Berlín), pp.299-316.
- KÖTZING, Andreas (2007b). "Filmfestivals als historische Quelle" en *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland* 40:4 (2007): 693-699.
- KRACAUER, Siegfried (1947[1985]) *De Caligari a Hitler* (Paidós: Barcelona). Edición original en inglés (1947) *From Caligari to Hitler* (Princeton University Press: Princeton).
- KROPOTKIN, Piotr (1902[1989]) *El apoyo mutuo. Un factor de la evolución* (Ediciones Madre Tierra: Móstoles). 3ª edición. Edición original en inglés (1902) *The Mutual Aid: A Factor of Evolution*.
- KUHN, Annette (1978) "Documentary: The Camera I Observations on Documentary" en *Screen*, volumen 19, número 2, pp. 71-84.
- KUHN, Annette (1985[1991]) *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Cátedra: Madrid). Edición original en inglés (1985) *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (Routledge & Kegan Paul: Londres).
- LANE, Jim (2002) *The autobiographical Documentary in America* (The University of Wisconsin Press: Madison).
- LATOUR, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford University Press: Oxford).
- LEE, Toby (2010) [paper] "Festivals, City, State: Negotiating Cultural Citizenship in the Space of the Film Festivals" *Congreso NECS*. Panel: Film Festivals III: Spatial Perspective (Estambul, 26.6.2010).
- LESAGE, Julia (1978) "The political aesthetics of the feminist documentary film" en *Quarterly Review of Film and Video*, volumen 3, nº4 (Otoño 1978), pp.507-523.
- LEVI, Pavle (2007) *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* (Stanford University Press: Stanford, California).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958[1980]) *Antropología estructural* (Eudeba: Buenos Aires). Edición original en francés (1958) *Anthropologie structurale* (Plon: París).
- LEWIN, Roger (1992) *Complexity: Life at the Edge of Chaos* (Dent: London)
- LEYDA, Jay (1964[1971]) *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* (Hilla and Wang: Nueva York).
- LILOULT, Jean-Luc (2004) *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire* (Publications de l'Université de Provence: Aix-en-Provence).
- LISS, Andrea (1998) *Trespassing through Shadows* (University of Minnesota Press [Visible Evidence, volumen 3]: Minnesota).
- LOIST, Skadi (2010) "Precarious Cultural Work: About the Organization of Queer Film Festivals" [Comunicación en congreso. *NECS Conference*, Panel H2: Film Festivals II: Organizational Perspective, Estambul, Sábado, 26-06-2010].
- LOPATE, Phillip (1996[2007]) "A la búsqueda del centauro: el cine ensayo" en WEINRICHTER, Antonio (2007) *La forma que piensa: Tentativas en torno al filme ensayo* (Gobierno de Navarra [Colección Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra]:

- Pamplona), pp.66-89. Edición original en inglés (1996) en WARREN, Charles (ed.) (1996) *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (Wesleyan University Press: Londres).
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (2008) *Zinebi 50. Historia del festival internacional de cine documental y cortometraje de Bilbao, 1959-2008* (Ayuntamiento de Bilbao: Bilbao).
- LORENCIN, Nikola (dir.) (2002) *Knjiga Filma* (Belgrade Documentary and Short Film Festival: Belgrado). [Trad.: The Book of Film]
- LOVELL, Allan y HILLIER, Jim (1972) *Studies in Documentary* (Secker&Warburg/British Film Institute: Londres).
- LUHMANN, Niklas (1984[1998]) *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general* (Anthropos (etc.): Barcelona). Edición original en alemán: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. (Versión citada por Ramírez Goicoechea (1995) *Social Systems* (Stanford University Press: Stanford).
- LUHMANN, Niklas (1996) *Introducción a la teoría de sistemas* (Universidad Iberoamericana, Anthropos, México: Barcelona).
- LUHMANN, Niklas (1978[1997]) *Organización y decisión. Autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo* (Anthropos (etc.): Barcelona). Edición original en alemán: *Organisation und Entscheidung. Autopoiesis Handlung und kommunikative Verständigung*.
- LUQUE BAENA, Enrique (1990) *Del conocimiento antropológico* (Madrid: CIS).
- MACEK, Václav (1996) "On the Verge of History" en *Moveast* nº3/1996, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp. 193-195.
- MARCUS, George E. (1995) "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography" en *Annual Review of Anthropology*, volumen 24, pp.95-117.
- MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (eds.) (1995) *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (University of California Press: California y Londres).
- MAREK, Petr (2002) "Film, Documentary, Mistification (Interview with Jan Němec)" en *Moveast*, nº7/2002, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.161.
- MARRONE, Irene (2003) *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Biblos: Buenos Aires).
- MARTINI, Heidi (2007) *Dokumentarfilm-Festival Leipzig: Filme und Politik im Blick und Gegenblick* (DEFA-Stiftung: Berlín).
- MARTONOVA, Andronika (2001) "A Documentary Film Owes its Life to Television" en *Moveast*, nº6/2001, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.115-116.
- MARX, Karl (1864-1877[1990]) *El Capital* (Editorial Progreso: Moscú).
- MASLOBOISHCHIKOV, Sergei (1998) "What We Find the Most Important of all The Arts is the Film Festival" en *Moveast*, nº4/1998, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.179-182. Disponible en: <[http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/moveast/4/mov4\\_2.htm](http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/moveast/4/mov4_2.htm)> [última consulta: 12.2.2012].
- MATURANA, Humberto R. (1981) *Autopoiesis. A Theory of Living Organization* (North Holland: Nueva York).
- MATURANA, Humberto R. y VARELA, Francisco J. (1980) *Autopoiesis and Cognition: the Recognition of the Living* (Dordrecht: Reidel).
- MAUSS, Marcel (1925[2005]) "Ensayo sobre el don. La forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas" en MORENO FELIU, Paz (2005) *Entre las gracias y el molino satánico: lecturas de antropología económica (1ª)* (Uned: Madrid). Edición original en francés: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*.
- MAZDON, Lucy (2006) "The Cannes Film Festival as Transnational Space" en *Post Script*, vol.25, nº2, pp.19-30.
- MAZDON, Lucy (2007) "Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival" en *Modern & Contemporary France (Special Issue: French Cinema)*, vol.15, nº1, pp.9-20.

- MAZIERSKA, Ewa (2010) "Eastern European Cinema: old and new approaches" en *Studies in European Cinema*, volumen 1, nº1, pp.5-16.
- MAZIERSKA, Ewa y OSTROWSKA, Elżbieta (2006) *Women in Polish Cinema* (Berghahn Books: Oxford).
- MAZIERSKA, Ewa y RASCAROLI, Laura (2006) *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie* (Wallflower Press: Londres).
- MAZZA, Carmelo y STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper (2008) "Who's Last? Challenges and Advantages for Late Adopters in the International Film Festival Field" en *Creative Encounters Working Paper*, nº 16 (Copenhagen Business School:Copenhagen), pp:2-33. Disponible online en: <<http://openarchive.cbs.dk/handle/10398/7782>> [última consulta: 30.9.2011].
- MESONERO BURGOS, Sergi (2008) "A Festival Epidemic in Spain" en *Film International*, vol.6, nº4.
- MEZIAS, Stephen; STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper; SVEJENOVA, Silviya y MAZZA, Carmelo (2008) "Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals" en *Creative Encounters Working Paper*, nº14, pp.1-31. Disponible en: <<http://openarchive.cbs.dk/handle/10398/7781>> [última consulta: 21.02.2012].
- MIRZOEFF, Nicholas (ed.) (1998) *Visual Culture Reader* (Routledge: Londres y Nueva York).
- MITTERRAND, Frédéric (2007) *Le Festival de Cannes* (Robert Laffont: París).
- MOGUILLANSKY, Marina (2009) "Tropas de cine. La construcción discursiva de la competencia entre Brasil y Argentina en los festivales de cine" (comunicación presentada en el 2009 Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro, 11-14 de junio de 2009). Disponible en: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/#M>> [última consulta: 12-1-2012]
- MOGUILLANSKY, Marina (2007) "El cine en la ciudad de Buenos Aires en un contexto de transformaciones globales" pp. 83-113 en VV.AA. (2007) *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires* (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Actitud BsAs: Buenos Aires).
- MONTERDE, José Enrique (1997) *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Festival Internacional de Cine de Gijón: Valencia).
- MOERAN, Brian (2007) "From Participant Observation to Observant Participation: Anthropology, Fieldwork and Organizational Ethnography" en *Creative Encounters Working Paper* nº2, julio 2007. Disponible en: <[www.cbs.dk/content/view/pub/38570](http://www.cbs.dk/content/view/pub/38570)> [última consulta: 13-9-2011].
- MOINE, Caroline (2007). "Blicke über den Eisernen Vorhang: Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945-1968." *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Ed. Lars Karl. Berlin: Metropol. pp. 255-278.
- MORAN, James (2002) *There's No Place Like Home Video* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 12]: Minnesota).
- MORIN, Edgar (1957[1972]) *El cine o el hombre imaginario* (Seix Barral: Barcelona). Edición original en francés: *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (Éditions de minuit: París).
- MORIN, Egar (1990[1994]) *Introducción al pensamiento complejo* (Gedisa: Barcelona). Edición original en francés: *Introduction à la pensée complexe* (Le Seuil: París).
- MOUZAKI, Despina (MOYZAKH, Δέσποινα) (ed.) (2009) *1960-2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης* (Ianos: Tesalónica). [Trad.: Fifty Years of Thessaloniki Film Festival 1960-2009].
- MULVEY, Laura (1980[1988]) "Placer visual y cine narrativo" en *Eutopías*, volumen 1 (2ª época, 1988), pp. 1-22. Edición original en inglés (1980) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, volumen 21, nº 3, pp. 45-56.
- MULVEY, Laura (1989) "Afterthoughts on Visual Plasure an Narrative cinema", en MULVEY, Laura (ed.) (1989) *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference* (Indiana University Press: Indiana), pp. 63-39.

- MULVEY, Laura (ed.) (1989) *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference* (Indiana University Press: Indiana).
- MYERS, Fred R. (1992[1995]) "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings" en MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (eds.) (1995) *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (University of California Press: California y Londres), pp.55-95.
- NAFICY, Hamid (1993) *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (University of Minnesota Press: Minneapolis).
- NAFICY, Hamid (2001) *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton University Press: Princeton y Oxford).
- NAFICY, Hamid (ed.) (1999) *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place* (Routledge: Nueva York y Londres).
- NICHOLS, Bill (1985) "The Voice of Documentary" en Bill NICHOLS (ed.) *Movies and Methods. Volume II* (University of California Press: Berkeley, Los Angeles y Londres).
- NICHOLS, Bill (1994a) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Indiana University Press: Bloomington).
- NICHOLS, Bill (1994b) "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit" en *Film Quarterly*, volumen 47, nº3, pp.16-30.
- NICHOLS, Bill (1991[1997]) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Editorial Paidós: Barcelona). Edición original en inglés (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Indiana University Press: Bloomington).
- NICHOLS, Bill (2001) *Introduction to documentary* (Indiana University Press: Bloomington).
- NIKOLAKAKIS, Yorgos (ΝΙΚΟΛΑΚΑΚΗΣ, Γιώργος) (1998) *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ : θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις* (Αιγόκερως: Atenas). [Trad.: Cine etnográfico y documental: aproximaciones teóricas y metodológicas]<sup>429</sup>.
- NINEY, François (2002) *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* (De Boeck Université: Bruselas).
- NORA, Pierre (dir.) (1985) *Les lieux de mémoire* (Gallimard: París).
- NOWELL-SMITH, Geoffrey y RICCI, Stephen (eds.) (1998) *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity. 1945-95* (British Film institute: Londres).
- ODIN, Roger (1984) "Film documentaire, lecture documentarissante" en Jean-Charles LYANT y Roger ODIN (eds.) (1984) *Cinéma et réalités* (Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Etienne: Saint-Etienne), pp.263-278.
- ODIN, Roger (dir.) (1998a) *L'âge d'or du documentaire. Europe: années 50. Tome 1 (France, Allemagne, Espagne, Italie)* (L'Harmattan: París).
- ODIN, Roger (dir.) (1998b) *L'âge d'or du documentaire II. Europe: années 50. Tome 2 (Gronde-Bretagne, Belgique, Pays-Bas, Danemark, Norvège, Suède)* (L'Harmattan: París).
- OLEKSY, Elżbieta, OSTROWSKA, Elżbieta y STEVENSON, Michael (2000) *Gender in Film and the Media: East-West Dialogues* (Peter Lang: Frankfurt am Main).
- ORTEGA GÁLVEZ, Maria Luisa (2005) *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Documenta Madrid/Ocho y Medio: Madrid).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003) *Cine documental en América Latina* (Cátedra: Madrid).
- PARSONS, Talcott (1951) *The Social System* (Free Press: Nueva York).
- PEARCE, Gail y MCLAUGHLIN, Cahal (eds.) (2007) *Truth of Dare. Art and Documentary* (Intellect Books: Bristol).
- PEKERMANN, Serazer (2009) "International Film Festival Workshop, 4 April 2009, University of St Andrews" en *Film International* nº39 (mayo/junio 2009), pp.94-97.

<sup>429</sup>Nombre del autor en castellano: Yorgos Nikolakákis.



- PENAFRIA, Manuela (org.) *Tradição e reflexões . Contributos para a teoria e estética do documentário / Tradición y reflexiones . Contribuciones a la teoría y la estética del documental* (LabCom Books: Covilhã ). Edición bilingüe en castellano y portugués.
- PEIRCE, Charles (1978) *Écris sur le signe* (Seuil: París). [DELEDALLE, Gérard (comp.)].
- PERANSON, Mark (2008[2009]) "First you get the power, then you get the money: Two models of film festivals" en *Cineaste*, vol.33, nº3, pp.37-43. Reeditado en PORTON, Richard (ed.) (2009) *Dekalog 3: On Film Festivals* (Wallflower Press: London), pp.23-37.
- PERREN, Alisa (2001). "Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster" en *Film Quarterly*, volumen 55, nº2, pp.30-39.
- PETRIE, Duncan (ed.) (1992) *Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema* (British Film Institute: Londres).
- PIAULT, Marc Henri (2000[2002]) *Antropología y cine* (Cátedra: Madrid). Edición original en francés (2000) *Anthropologie et Cinéma* (Éditions Nathan/Her: París).
- PINES, Jim y WILLEMEN, Paul (Eds) (1989) *Questions of Third Cinema* (British Film Institute: Londres).
- PLANTINGA, Carl R. (1989) *A Theory of Representation in the Documentary Film* (University Microfilms International: Ann Arbor, Michigan); [dissertation for the partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy] Tesina de doctorado.
- PLANTINGA, Carl R. (1997) *Rethoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge University Press: Cambridge).
- PLÍTKOVÁ, Marcela (2002) "Women in Slovak Documentary Film" en *Moveast*, nº7/2002, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.63-74.
- POLANYI, Karl (1944[2001]) *The Great Transformation* (Beacon Press: Boston, Massachusetts). Traducción en castellano: (1989) *La gran transformación: crítica del liberalismo económico* (Ediciones de la piqueta: Madrid).
- POLANYI, Karl (1957[1995]) "El sistema económico como proceso institucionalizado" en VELASCO, Honorio M. (comp.) (1995) *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas* (UNED: Madrid). Edición original en inglés: "The economy as instituted process" en POLANYI, Karl; ARENSBERG, Conrad M. y PEARSON, Harry W. (1957[1976]) *Trade and Market in the Early Empires* (Free Press: New York).
- POLANYI, Karl; ARENSBERG, Conrad M. y PEARSON, Harry W. (1957[1976]) *Comercio y mercado en los imperios antiguos* (Labor: Barcelona).
- PORTON, Richard (ed.) (2009) *Dekalog 3: On Film Festivals* (Wallflower Press: London).
- PORTUGUES, Catherine (1997) "Hidden Subjects, Secret Identities. Figuring Jews, Gypsies and Gender in 1990s Cinema of Eastern Europe" en BRINKER-GABLER, Gisela y SMITH, Sidoneie (eds.) (1997) *Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe* (University of Minnesota Press: Minneapolis), pp.196-215.
- PROPP, Vladimir (1928[1971]) *Morfología del cuento* (Ed. Fundamentos: Madrid). Edición original en ruso (1928).
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. (1952[1977]) *Estructura y función de las sociedades primitivas* (Ariel: Barcelona). Edición original en inglés (1952) *Structure and Function in Primitive Society* (Cohen and West: Londres).
- RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia (2007) *Etnicidad, identidad y migraciones. Teorías, conceptos y experiencias* (Editorial Universitaria Ramón Areces: Madrid).
- RENOV, Michael (2004) *The Subject of Documentary* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 16]: Minnesota).
- RENOV, Michael (ed.) (1993) *Theorizing Documentary* (Routledge: Nueva York y Londres).
- REYNA, Stephen P. (2002) *Connections. Brain, Mind and Culture in a Social Anthropology* (Routledge: New York).

- RHYNE, Ragan (2009). "Film Festival Circuits and Stakeholders" en IORDANOVA, Dina y RHYNE, Ragan (eds.) (2009) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews Film Studies: St Andrews), pp. 9-39.
- RODDOLO, Enrica (2003) *La Biennale: Arte, Scandali e Storie in Laguna* (Marsilio: Venezia).
- ROHRINGER, Margit (2009) *Documents on the Balkans. History, Memory, Identity. Representation of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film* (Cambridge Scholars Publisher: Newcastle).
- ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (eds.) (1998) *Textos y manifiestos del cine* (Cátedra. Signo e imagen: Madrid).
- ROSCOE, Jane y HIGHT, Craig (2001) *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality* (Manchester University Press: Manchester).
- ROSEN, Philip (1993) "Document and documentary: On the Persistence of Historical Concepts" en Michael RENOV (ed.) (1993) *Theorizing Documentary* (Routledge: Nueva York y Londres), pp.58-89.
- ROSENTHAL, Alan (1996) *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos* (Southern Illinois University Press: Carbondale y Edwardsville). [Edición revisada de la edición (1990) *Writing, Directing and Producing Documentary Films*].
- ROSS, Miriam (2011) "The Film Festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund" en *Screen* 52:2, verano de 2011. Pp.261-267.
- ROTHA, Paul (1936[1952]) *Documentary film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as it Exists in Reality* (Faber and Faber: Londres).
- ROWDEN, Terry y EZRA, Elizabeth (eds.) (2006) *Transnational Cinema, the Film Reader* (Routledge: Nueva York).
- RÜLING, Charles-Clemens and STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper (2010) "Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective" en *Scandinavian Journal of Management* [Special Issue on "International Strategy and Cross-Cultural Management"], volumen 26, nº3, (septiembre 2010), pp.318-323.
- RUOFF, Jeffrey (2001) *An American Family* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 11]: Minnesota).
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi e HISPANO, Andrés (eds.) (2001) *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (Glénat/Festival Internacional de Cine de Catalunya: Barcelona).
- SASSEN, Saskia (2001) *The Global City: New York, London, Tokyo* (Princeton University Press: Princeton).
- SCHLEGEL, Hans-Joachim (ed.) (1999) *Die subversive Kamera: zur anderen Realität in mittel-und osteuropäischen Dokumentarfilmen* (UVK Medien [Serie Close UP-Haus des dokumentarfilms, volumen 6]: Konstanz).
- SECOR (SECOR Consulting) (2004) *Analysis of Canada's Major Film Festivals* (Secor Consulting: Montreal).
- SERAFFEIN, Katerina (2009) "Self-efficacy and self-esteem in a knowledge-political battle for an egalitarian epistemology in Wikipedia" en *Observatorio (OBS\*) Journal*, nº11, pp.35-56.
- SHANNON, Claude Elwood y WEAVER, Warren (1949) *The Mathematical Theory of communication* (University of Illinois Press: Urbana).
- SINGER, Beverly R. (2001) *Wiping the War Paint off the Lens* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 10]: Minnesota).
- SOBRERO, Alberto M. (1993) *Antropologia della città* (La Nuova Italia Scientifica: Roma).
- SOJCHER, Frédéric (ed.) (1995) *Cinéma Européen et Identités Culturelles* (Revue de l'Université de Bruxelles: Bruselas).

- SOLOMON, Alexandru (2001[2002]) "What Is the Documentary Film?" en *Moveast*, nº8/2002 (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.129-133. Edición original en rumano (2001) en *Secolul 2/1 The 21st Century: Film*, 10-12, pp.284-28.
- SORLIN, Pierre (1977) *Sociologie du cinéma: ouverture pur l'histoire demain* (Aubier Mongaigne: París).
- SORLIN, Pierre (1985[1996]) *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990* (Paidós: Barcelona). 1ª edición en inglés (1985) *European Cinemas, European Societies: 1939-1990* (Routledge: Londres).
- SPASSOV, Orlin y TODOROV, Khristo (СПАСОВ, Орлин & ТОДОРОВ, Христо) (eds.) (2003) *New Media in Southeast Europe* (Southeast European Media Centre: Frankfurt y Sofía).
- STATHI, Irini y SKOPETEAS, Yannis (ΣΤΑΘΗ, Ειρήνη & ΣΚΟΠΕΤΕΑΣ, Γιάννης; en castellano Irini Staci y Yanis Skopeteas) (eds.) (2009) *Ντοκιμαντέρ - Μια άλλη πραγματικότητα. Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα* (Αιγόκερως: Atenas). [Trad.: El documental: otra realidad. Textos teóricos sobre la identidad del documental en el siglo XXI].
- STAM, Robert (2000[2001]) *Teorías del cine. Una introducción* (Paidós: Barcelona). Edición original en inglés (2000) *Film Theory: An Introduction* (Blackwell Publishing: Oxford).
- STAM, Robert y SHOHAT, Ella (1994[2002]) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* (Paidós: Barcelona). Edición original en inglés (1994) *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Routledge: Londres).
- STEFANI, Eva (ΣΤΕΦΑΝΗ, Ευαγγελία Δ.) (2007) *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Πατάκης: Atenas) [Trad.: Diez textos sobre documental]<sup>430</sup>.
- STEIN, Gabby (1997). "Censorship and the Film Festival." en *Cinema Papers* no. 118 (julio 1997): 58-59.
- STEINER, Christopher B. (1994[1995]) "The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market" en MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (eds.) (1995) *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (University of California Press: California y Londres), pp.151-165.
- STEINHART, Daniel (2006). "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and Hubert Bals Fund" en *Mediascape*, nº2 (Primavera 2006), pp.1-13. Disponible en: <[http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Spring06\\_FosteringInternationalCinema.pdf](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Spring06_FosteringInternationalCinema.pdf)> [última consulta: 7-12-2008].
- STEINMETZ, Rüdiger y STIEHLER, Hans-Jörg (1997) *Das Leipziger Dokfilm-Festival und sein Publikum: Eine Studie zu Image, Akzeptanz und Resonanz 1993-1996* (Leipziger Univ.-Verl: Leipzig).
- STEINMETZ, Rüdiger, STIEHLER, Hans-Jörg, y WANK, Johanna (2007) *Das Leipziger Dokfilm-Festival und sein Publikum II: Eine Nachfolge-Studie 2006 zu Image, Akzeptanz und Resonanz* (Leipziger Univ.-Verl: Leipzig).
- STOIL, Michael J. (1982) *Balkan Cinema Evolution after the Revolution* (UMI Research Press: Ann Arbor).
- STRINGER, Julian (2001) "Global Cities and the International Film Festival Economy" en SHIEL, Mark y FITZ-MAURICE, Tony (eds.) (2001) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Blackwell Publishers: Oxford), pp.134-144.
- SVOBODA, Jan (1996) "Karel Vachek's Return or Variations on a Theme by Hölderlin? (Preliminary notes)" en *Moveast* nº3/1996, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.177-183.
- ŠVOMA, Martin (2008) Karel Vachek etc. (AMU: Praga)
- TAILLIBERT, Christel (2009) *Tribulations festivières: Les festivals de cinéma et audiovisuel en France* (Harmattan: París).

<sup>430</sup>Nombre de la autora en castellano: Evangelía Stefaní.

- TOMASELLI, Kevan (1988) *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film* (Routledge: Londres).
- TORCHE, Stéphanie (2008) *Les logiques économiques et culturelles dans les festivals de films: Analyse et représentation*. (Université de Fribourg. Faculté des Sciences économiques et sociales: Fribourg). Dissertation.
- TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.) *Documental y Vanguardia* (Cátedra: Madrid).
- TORREIRO, Casimiro (coord.) (2010) *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (Cátedra: Madrid).
- TRANCHE, Rafael R y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001) *NO-DO. El tiempo y la memoria* (Cátedra y Filmoteca Española: Madrid).
- TRIANA TORIBIO (2007) "El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 25, pp.25-45.
- TRIANA TORIBIO, Nuria (2011) "Ficxixón and Seminci: Two Spanish Film Festivals at the End of the Festivals Era" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol.12, nº2, pp.217-236.
- TRIFONOVA, Temenuga (2007) "Stoned on Mars: Home and National Identity in Recent Bulgarian Cinema" en *Cineaste*, volumen 32, nº3 (Verano 2007), pp.32-36.
- TUCAKOVIĆ, Dinko (1998) "The Others About Us and the Others with Us. 93 Yugoslav cinema in the world and foreigners in Yugoslavia 1895-1995" en *Moveast*, nº4/1998, (Magyar Nemzeti Filmarchívum: Budapest), pp.93-123.
- TURNER, Victor (1969) *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (Aldine Publishing Company: Chicago).
- TURNER, Victor (1975) *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Cornell University Press: Ithaca, New York).
- VALLEJO, Aida (2007a) *Cuestiones narratológicas en el documental contemporáneo*. [Tesina de doctorado no publicada].
- VALLEJO, Aida (2007b) "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental" en *Doc On-online*, nº 2, (julio 2007), pp. 82-106. Disponible en: <www.doc.ubi.pt>.
- VALLEJO, Aida (2008) "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental", en *Secuencias: Revista de historia del cine*, Nº 27, (primer trimestre 2008), pp.72-89.
- VALLEJO, Aida (2009a) "Refugio del Séptimo Arte. Estrategias narrativas del documental de autor" [Comunicación en congreso. *I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica "La ilusión de la belleza"*, Bilbao, 6-06-2009] en AROCENA, Carmen y ZUBIAUR, Nekane (coords.) (2009) *La ilusión de la belleza: actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica, 4, 5 y 6 de junio de 2009, Bilbao, Aulas de la Experiencia de la UPV/EHU* (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea: Leioa), pp.402-422.
- VALLEJO, Aida (2009[2011]) "Deshilando el guión de Balseros. La construcción narrativa en el cine documental" en PENAFLIA, Manuela (org.) (2011). Disponible en: <www.livroslabcom.ubi.pt>. Reedición del artículo publicado en *Doc On-line*, nº6, (agosto 2009), pp. 71-90. Disponible en: <www.doc.ubi.pt>.
- VALLEJO, Aida (2010a) "Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda", en *Quaderns de Cine* [monográfico: Cine i feminisme], nº.5, pp.101-117.
- VALLEJO, Aida (2010b) "Creating Cultural Networks in Central and Eastern Europe. Documentary Film Festivals in the Beginning of XXI century (2000-2010)". [Comunicación en congreso. *NECS Conference. Panel H2. Film Festivals II: Organizational Perspective*, Estambul, 26-06-2010].
- VAN GENNEP, Arnold (1909[1981]) *Le rites de passage* (A.&J.Picard: París).
- VAN LIER, Myriam (1998) *Ten Jaar IDFA, Ten Years of IDFA "Feit, Fictie, Fake"* (IDFA: Amsterdam).

- VARELA, Francisco J., THOMSHON, Evan T. y ROSCH, Eleanor (1991) *The Embodied Mind: Cognition Science and Human Experience* (MIT Press: Cambridge).
- VELASCO, Honorio y DÍAZ DE RADA, Ángel (1997[2006]) *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela* (Editorial Trotta: Madrid).
- VICENTE, Ana (2004) *Theatrical Distribution of Non-fiction Films in Europe* (University of Salford). [Trabajo fin de máster no publicado].
- VIVANCOS, Patrice (2000) *Cinéma et Europe. Réflexions sur les politiques européennes du soutien au cinéma* (L'Harmattan: París).
- VIVEROS, Carmen y CATALÀ, Josep María (2010) "La nueva ecología del documental.(El Máster de Documental Creativo de la UAB)" en TORREIRO (2010:123-142).
- VLADICA, Florin y DAVIS, Charles H. (2009) "Business Innovation and New Media Practices in Documentary Film Production and Distribution: Conceptual Framework and Review of Evidence" (paper presentado en la 8th World Media Economics and Management Conference, Lisboa, mayo 2008).
- VOGLER, Christopher (1996[2002]) *El viaje del escritor* (Ed.Robinbook, Ma non troppo: Barcelona). Ed.original en ingles (1996) *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (Boxtree: Londres).
- VON BERTALANFFY, Ludwig (1968[1976]) *Teoría general de los sistemas* (Fondo de Cultura Económica: Madrid).
- VORÁČ, Jiří (ed.) (2005) *Dokument (v) exilu* (JSFA: Jihlava). [Trad.: Documentary film (in) exile].
- VV.AA. (1994) *Images Documentaires* nº16, número dedicado al festival *Cinéma du réel* (1er trimestre de 1994). Disponible online en: <<http://www.imagesdocumentaires.fr/Cinema-du-reel.html>> [última consulta: 15.9.2011].
- WALDMAN, Diane y WALKER, Janet (1999) *Feminism and Documentary* (University of Minnesota Press [Visible Evidence Series, volumen 5]: Minnesota).
- WEBER, Max (1904-1905[2003]) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Fondo de Cultura Económica: México).
- WEES, William C. (1993) *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film* (Anthology Film Archives: Nueva York).
- WEINRICHTER, Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (T&B editores: Madrid).
- WEINRICHTER, Antonio (2009) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Gobierno de Navarra [Colección Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra]: Pamplona).
- WEINRICHTER, Antonio (ed.) (2007) *La forma que piensa: Tentativas en torno al filme ensayo* (Gobierno de Navarra [Colección Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra]: Pamplona).
- WILLIAMS, Allan (ed.) (2002) *Film and Nationalism* (Rutgers: New Jersey).
- WINSTON, Brian (1993) "The Documentary Film as Scientific Inscription" en Michael RENOV (ed.) *Theorizing Documentary* (Routledge: Nueva York y Londres), pp.37-57.
- WINSTON, Brian (1995) *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited (The Griersonian Documentary and its Legitimations)* (British Film Institute: Londres).
- WONG, Cindy Hing-Yuk (2011) *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* (Rutgers University Press: New Jersey).
- ZANIELLO, Tom (1996) *Working Stiffs, Union Maids, Reds and Riffraff: An Organized Guide to Films about Labor* (ILR Press y Cornell University Press: Ithaca).
- ZIMMERMANN, Patricia (2000) *States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies* (University of Minnesota Press [Visible Evidence, volumen 7]: Minnesota).
- ZIMMERMANN, Peter (ed. colección) JUNG, Uli y LOIPERDINGER, Martin (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Volume 1: Kaiserreich (1895-1918)* (Philipp Reclam: Stuttgart). [Trad.: The History of the Documentary Film in Germany].

- ZIMMERMANN, Peter (ed. colección) KREIMEIER, Klaus; EHMAN, Antje y GOERGEN, Jeanpaul (eds.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Volume 2: Weimarer Republik (1918-1933)* (Philipp Reclam: Stuttgart). [Trad.: The History of the Documentary Film in Germany].
- ZIMMERMANN, Peter (ed. colección) ZIMMERMANN, Peter y HOFFMANN, Kay (eds.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Volume 3: "Drittes Reich" (1933-1945)* (Philipp Reclam: Stuttgart). [Trad.: The History of the Documentary Film in Germany].

## OTRAS PUBLICACIONES

### TEXTOS PROFESIONALES Y CRÍTICOS

- AMBRÓS, Jordi (2009) "Financiación y difusión: mercados y festivales de documental" en *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España* (Luces de Gálibo: Gerona).
- BÁRON, György (2002[2008]) "DEAD SEA SCROLLS: Hungarian documentaries before and after the political changes" en *Kinokultura*, Special Issue 7: Hungarian Cinema. Disponible en: <<http://www.kinokultura.com/specials/7/hungarian.shtml>> [última consulta: 16.10.2010]. Versión anterior (2002) en *Visegrad Documentary Library 1989-2002* (web) (International Visegrad Fund: Bratislava) y One World-Praha (2002).
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír (2009) "Games, Bottles and Grapes in the Recent Czech Cinema" en *Film a Doba*, volumen LV (special English issue), pp.18-28.
- BRACHTLOVÁ, Ingrid (2002) "Whither Goes Slovakia - Whither Goes Slovak Documentary Filmmaking?" en *Visegrad Documentary Library 1989-2002* (web) (International Visegrad Fund: Bratislava).
- BUDER, Bernd (2008a) «Between Aesthetics and Politics» [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt) . Disponible en: <<http://www.seedox.org>> [última consulta: 20.11.2008].
- GŁOWA, Jadwiga (2002) "The Golden List of Polish Documentary Cinema after 1989" en *Visegrad Documentary Library 1989-2002* (web) (International Visegrad Fund: Bratislava) [última consulta: 21.11.2008].
- IGLESIAS, Eulàlia (2011) "Documentales en Cannes 2011: En el cajón de sastre" en *Blogs&Docs*, Julio 2011. Disponible online en: <<http://www.blogsandocs.co/?p=999>> [última consulta: 21.02.2012].
- MARIAN, Dumitru (2008) "Republic of Moldova" [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <[http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article\\_id=195&clang=1](http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=195&clang=1)> [última consulta: 20.11.2008].
- ATOVIĆ, Momir (2008) "Montenegro" [en línea] en *eedox* (oeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <[www.seedox.org](http://www.seedox.org)> [última consulta: 20.11.2008].
- NURKOLLARI, Veton (2008) "Overview of the Recent Situation in Kosovo" [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <<http://www.seedox.org>> [última consulta: 20.11.2008].
- PORYBNÁ, Tereza (2009) *Setting up a Human Rights Film Festival* (People in Need: Praga).
- PŘADNÁ, Stanislava (2009) "The Quest for Truth in Věra Chytilová's Documentaries" en *Film a Doba*, volumen LV (special English Issue), pp.12-17.
- PUHOVSKI, Nenad (2008) "Documentary is happening to Somebody Else?" [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <<http://www.seedox.org>> [última consulta: 20.11.2008].

- PUHOVSKI, Nenad (2007) "Documentary Situation in Croatia" en WEISEROVÁ, Radka (ed.) (2007) *Documentary Handbook 2. Ex Oriente Film – Making Creative Documentary in Europe* (Institut dokumentárního filmu: Praga), pp.115-116. También [en línea] en *Docuinter* (Institut dokumentárního filmu: Praga). Disponible en: <[http://www.docuinter.net/en/map\\_of\\_europe.php?cid=12#country](http://www.docuinter.net/en/map_of_europe.php?cid=12#country)> [última consulta: 20.11.2008]<sup>431</sup> y [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <<http://www.seedox.org>> [última consulta: 20.11.2008].
- SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.) (2005) *Documentary Handbook. Making a Documentary in Central and Eastern Europe in the Context of International co-production* (Institut dokumentárního filmu: Praga).
- STOLL, Martin (2002) "The Golden 1990's" [en línea] en *Visegrad Documentary Library 1989-2002* (web) (International Visegrad Fund: Bratislava).
- TRENČOVSKI, Goran (2008) "A View Of The Macedonian Documentary Film" [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <<http://www.seedox.org>> [última consulta: 20.11.2008].
- TUCAKOVIĆ, Dinko (2008) "Documentaries - A Serbian Perspective" [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt). Disponible en: <<http://www.seedox.org>> [última consulta: 20.11.2008].
- TURAN, Kenneth (2002) *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made* (University of California Press: Berkeley, Los Angeles and London).
- TURKOVIĆ, Hrvoje (2008a) "Croatia 1992-2007" [en línea] en *Seedox* (Goeast Film Festival: Frankfurt) [última consulta: 20-11-2008]. Disponible en: <<http://www.seedox.org>>. (También aparece bajo el título "New Croatian Documentary Film, 1992-2007". Disponible en: <[http://crosbi.znanstvenici.hr/datoteka/310534.NEW\\_CROATIAN\\_DOCUMENTARY\\_FILM\\_1992-2007.doc](http://crosbi.znanstvenici.hr/datoteka/310534.NEW_CROATIAN_DOCUMENTARY_FILM_1992-2007.doc)>).
- WEISEROVÁ, Radka (ed.) (2007) *Documentary Handbook 2. Ex Oriente Film – Making Creative Documentary in Europe* (Institut dokumentárního filmu: Praga).

## CATÁLOGOS

- EDN (2011) *EDN Financing Guide 2011* (European Documentary Network: Copenhagen).
- EDN (2010) *EDN Financing Guide 2010* (European Documentary Network: Copenhagen).

---

<sup>431</sup> La página ha desaparecido, pero todos los artículos anteriores han sido cargados en la nueva página del *Institut dokumentárního Filmu* de Praga: <[www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)>.

## WEBS OFICIALES DE FESTIVALES E INSTITUCIONES

### FESTIVALES:

- 1001 IDFF (1998-2011) International 1001 Documentary film Festival/Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali  
www.1001belgesel.net (2011)
- Asterfest (2005-2011) Asterfest. International Film & Video Festival of Southeastern Europe/МЕЃУНАРОДЕН ФИЛМСКИ И БИДЕО ФЕСТИВАЛ НА ЈУГОИСТОЧНА ЕБРОПА
- Astra FF (1993-2011) Astra Film Festival. Sibiu International Festival for Documentary Film/  
www.astrafilm.ro (2011)
- BDSFF (1959-2011) Belgrade Documentary and Short Film Festival/Beogradski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma  
www.kratkimetar.rs (2011)
- Beldocs (2009-2011) Beldocs. International Feature Documentary Film Festival/Međunarodni festival dugometražnog dokumentarnog filma (2009-2011).  
www.beldocs.rs (2011)
- Dialéktus (2002-2011) Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival/Dialéktus Fesztivál. Európai Dokumentum- és Antropológiai Filmfesztivál  
www.dialektusfesztival.hu (2011)
- Documentarist (2008-2011) Documentarist/Documentarist (Istanbul Belgesel Günleri).  
www.documentarist.org
- Documfest (2008-2011) Documfest. International Documentary Film Festival/Festivalul Internațional de Film Documentar DocumFest  
www.documfest.ro
- Dokma (2003-2011) DokMa. Documentaries in Maribor, international film festival/DokMa. Dokumentarci v Mariboru, mednarodni filmski festival  
www.dokma.net (sólo hasta 2009?).
- Dokufest (2002-2011) DOKUFEST Kosovo. International Documentary and Short Film Festival/DOKUFEST Kosova. Festivali ndërkombëtar i filmit dokumentar dhe të shkurtë (Dokufest: Prizren).  
www.dokufest.com (2011) Última consulta: 27.05.2011.
- EMFDF (1980-2010) Etnofilm. Medzinárodný festival dokumentárnych filmov (Čadca).  
www.etnofilm.sk
- Fórum.DOCsk (2010-2011) Fórum.DOCsk  
www.filmdoc.sk
- Golden Rhyton (1991-2011) Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Film/Фестивал на българския документален и анимационен филм "Златен ритон" (Plovdiv).  
www.nfc.bg (2011) (La web del festival de documental es una sección de esta página principal que pertenece al National Film Center de Bulgaria).
- JIDFF (1998-2011) Jihlava International Documentary Film Festival/MFDF Jihlava-Mezinárodní festival dokumentárních filmů (JSAF: Jihlava y Praga).  
www.dokument-festival.cz (2011) Jihlava International Documentary Film Festival/MFDF Jihlava-Mezinárodní festival dokumentárních filmů (JSAF: Jihlava y Praga).
- KFF (1961-2011) Krakow Film Festival (Documentary, Animated and Short Fiction)/Krakowski Festiwal Filmowy (Krakow Film Festival: Cracovia).  
www.kff.com.pl (2011)



- Ljubljana IDFF (1999-2011) Ljubljana International Documentary Film Festival/Festival Dokumentarnega Filma  
www.fdf.si
- Lemesos IDFF (2006-2011) Lemesos International Documentary Film Festival/Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Λεμεσού  
www.filmfestival.com.cy
- Magnificent7 (2005-2011) Magnificent 7. European feature documentary film festival/7 veličanstvenik. Festival evropskog dugometražnog dokumentarnog filma  
www.magnificent7festival.org
- Makedox (2010-2011) Makedox  
www.makedox.mk
- MDFF (2000-2011) Mediterranean Documentary Film festival/Φεστιβάλ Μεσογειακού Ντοκιμαντέρ  
www.directorsproducers.gr (servidor colgado).
- MFF (2000-2011) Mediterranean Festival of Documentary Film/Mediteranski filmski festival  
www.mff.ba
- NIDFF (2008-2011) Nicosia International Documentary Film Festival "Views of the World"/Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Λευκωσίας «όψεις του κόσμου»  
www.cyprusdocfest.org
- Planet Doc Review (2004-2011) Planet Doc Review film festival/Planet Doc Review. Festiwal Filmowy  
www.docreview.pl
- TDF (1999-2011) Thessaloniki Documentary Festival. Images of the 21st Century/Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Εικόνες του 21ου Αιώνα). KITROEFF, Mary (ed.) (Thessaloniki International Film Festival: Tesalónica y Atenas).  
www.filmfestival.gr (2011) Thessaloniki International Film Festival/Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (La web del festival de documental es una sección de esta página principal que pertenece al Festival Internacional de Tesalónica: <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=592>). (Thessaloniki International Film Festival: Tesalónica y Atenas). Última consulta: 27.05.2011.
- TIFF (2003-2011) Tirana International Film Festival  
www.tiranafilmfest.com
- Zagrebdox (2005-2011) Zagrebdox. International Documentary Film Festival/Zagrebdox. Međunarodni festival dokumentarnog filma  
www.zagrebdox.net

## INSTITUCIONES:

- DocAlliance: <dafilms.com> (desde octubre de 2011)  
(direcciones anteriores: <<http://docalliancefilms.com/>> y <[www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)>).
- Institute of Documentary Film: <[www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)> (dirección anterior: <[www.docuinter.net](http://www.docuinter.net)>).
- Balkan Documentary Center: <[bdcwebsite.com](http://bdcwebsite.com)>.
- European Documentary Network: <[www.edn.dk](http://www.edn.dk)>.

## ENTREVISTAS

### Entrevistas realizadas por la autora y citadas en el texto:

- SKOPETEAS, Yannis (Γιάννης Σκοπετέας) (profesor doctor de la *Universidad del Egeo*)  
(Atenas, 16.6.2010; en griego e inglés).
- MILONAKI, Lina (Λίνα Μυλωνάκη) (profesora doctora de la *Universidad Aristóteles de Tesalónica*)  
(Tesalónica, 7.5.2010; en griego e inglés).
- EIPIDES, Dimitris (Δημήτρης Εϊπίδης) (director artístico del *Thessaloniki Documentary Festival*)  
(Tesalónica, 16.3.2010; en griego e inglés).
- STATHI, Irini (Ειρήνη Στάθης; en castellano Irini Staci) (Profesora doctora de la *Universidad del Egeo*)  
a través del chat de Facebook  
(Atenas- Mytilene, 9.6.2010; en griego e inglés).
- MISTRIOTIS, Nikkos (Νίκος Μιστριώτης) (documentalista griego)  
(Tesalónica, 19.3.2010; en griego e inglés).
- KEREKEŠ, Peter (documentalista eslovaco) (entrevista realizada a través del programa Skype  
(conversación de voz)  
(Bilbao-Bratislava, 29.4.2011; en inglés).
- ŠEŠIĆ, Rada (especialista en cine de Europa del Este y de la India, que trabaja para el IDFA de  
Amsterdam, la Jan Vrijman Fund, el Sarajevo Film Festival y el Balkan Documentary Center,  
entre otros).  
(Estambul, 26.6.2010; en inglés).
- HOVORKA, Marek (director del *Jihlava International Documentary Film Festival* (online, escrita a  
través del chat de skype) (Bilbao-Praga, 4.2.2010; en inglés).
- RAMMOU, Eleni (Ελένη Ράμμου), coordinadora general del festival de documental de Tesalónica  
(Atenas, 30.7.2010; en griego e inglés).
- PRENGHYOVÁ, Andrea (directora del Institute of Documentary Film)  
(Praga, 2.11.2009; en inglés).
- SMUDJA, Gordana (colaboradora del Festival *Beldocs* de Belgrado, Serbia)  
(Jihlava, 29.10.2009; en inglés).
- NURKOLLARI, Veton (director artístico de *Dokufest Kosovo*) (Estambul, 25.6.2010; en inglés).
- CANDAN, Can (profesor de la *Universidad Boğaziçi* y miembro fundador de *DocIstanbul – Center of  
Documentary Studies*)  
(Estambul, 12.8.2011; en inglés).
- ERGEZEN, Elif (miembro de la asociación BSB y del comité organizador del International 1001  
Documentary Film Festival)  
(Estambul, 12.8.2011; en inglés y francés).
- SÖNMEZ, Necati (co-director artístico junto a Emel elebi del Festival *Documentarist*)  
(Tesalónica, 18.3.2010; en inglés)  
(Estambul, 25.6.2010; en inglés).
- KASLOVÁ, Anna (trabajadora del *Institute of Documentary Film* y el *East Silver Market* de Praga)  
(Jihlava, 31.10.2009; en inglés).
- BOZHILOVA, Martichka (Мартичка Божилова) (productora de *Agitprop* y directora del *Balkan  
Documentary Center* con sede en Sofía, Bulgaria)  
(Tesalónica, 17.3.2010; en inglés).

- ORLICZ, Barbara (Barbara Orlicz-Szczypuła) (directora de la oficina de programación del *Krakow Film Festival* y vicepresidenta de la *Krakow Film Foundation*).
- ORLICZ, Barbara (Barbara Orlicz-Szczypuła) (vicepresidenta de la *Krakow Film Foundation* y directora de la oficina de programación del *Krakow Film Festival*) (Tesalónica, 18.3.2010; en inglés).

## Entrevistas publicadas:

- MÜLLER, Tue Steen en MIRCOVIĆ, Željko (2009) "Professional Documentary Helper. An Interview with Tue Steen Muller" en *www.dokweb.net* (5.7.2009). Disponible *online* en: <<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/articles/professional-documentary-helper-interview-with-tue-steen-m-ller-104/?tag=1>> [última consulta: 24.9.2011].
- ŠEŠIĆ, Rada en MIRCOVIĆ, Željko (2010) "Documentary Renaissance: Interview with Rada Šešić" en *www.dokweb.net* (12.2.2010). Disponible *online* en: <<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/articles/documentary-renaissance-interview-with-rada-sesi-963/>> [última consulta: 24.9.2011].
- ŠEŠIĆ, Rada en ROHRINGER, Margit (2009) "Interview-Rada Šešić: Balkan Documentaries and the Public Sphere" en ROHRINGER, Margit (2009) *Documents on the Balkans – History, Memory, Identity. Representation of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film* (Cambridge Scholars Publisher: Newcastle), pp.297-307.
- MOSEGAARD, Tine en MÜLLER, Tue Steen (2007) "Focus on Distribution" en *Film#Magazine* (Danish Film Institute). Disponible *online* en: <<http://www.dfi.dk/Service/English/News-and-publications/FILM-Magazine/Artikler-fra-tidsskriftet-FILM/60/Focus-on-Distribution.aspx>> [última consulta: 30.9.2011].
- REMUNDA, Filip y KLUSÁK, Vít en O'CONNOR (2004) "INTERVIEW with the directors and producers of Czech Dream, Vít Klusák & Filip Remunda " (10 de julio de 2004, Karlovy Vary Film Festival). Traducida por Barbora Štefanová y Keith Jones. Entrevista publicada en el dossier de prensa de la televisión estatal checa (que co-produce la película). Disponible *online* en: <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ceskysen/en/index.php?load=novinari>> [última consulta: 3.10.2011].
- ŽILNIK, Želimir en GRŽINIĆ, Marina y STEYERL, Hito (2008) "An Interview with Žilnik by Marina Gržinić, Ljubljana/Vienna and Hito Steyerl, Berlin" en *Seedox*. Disponible *online* en: <[http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article\\_id=359&clang=1](http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=359&clang=1)> [última consulta: 24.9.2011]. Tal y como indican sus autorxs, esta entrevista fue comisionada por Klaus Behnken para ser publicada en el libro *Kurz und klein* [Short and sweet] para el 50 aniversario del Festival de Oberhausen en 2004, pero finalmente no fue publicada por no ser considerada "adecuada" para el libro, lo que sus autorxs consideran un acto de censura. Publicada originalmente en *ART-e-FACT*, nº3. Disponible *online* en: <[http://artefact.mi2.hr/\\_a03/lang\\_en/art\\_zilnik\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a03/lang_en/art_zilnik_en.htm)> [última consulta: 24.9.2011].
- KEČA, Srdjan y SOLOMON, David en MARTÍ FREIXAS, M. (2007) "Atelier Varan de Belgrado: "Serbia verité"", en *Blogs&Docs*, Fesbrero 2007. Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?m=200702>> [última consulta: 16.01.2012].

# ÍNDICES

## ÍNDICE DE PERSONAS

- AGENTES DE LA RED**.....
- AMBRÓS, Jordi.....181, 303 o., 416, 465
- ANGELOPOULOS, Theos.....90, 465
- ARCE, Alberto.....332, 465
- ARCEL, Alberto.....332, 465
- ASTRUP SCHRÖDER, Kaspar.....357, 465
- AUGÉ, Marc.....233, 235, 353, 399, 465
- AVGEROPOULOS, Yiorgos (Γιώργος Αυγερόπουλος).....60, 332, 465
- BACHA, Julia.....333, 465
- BALKANSKI, Kamen.....161, 465
- BARIC, Jack.....334 o., 465
- BARTH, Hermann.....66, 353, 465
- BERKVENS, Jeroen.....277, 465
- BLOCK, Doug.....165
- BOGDANOV, Georgi (Георги Богданов).....219, 465
- BORČIĆ TOTH, Sanja.....226, 465
- BOZHILOVA, Martichka (Мартичка Божилова)7, 157 o., 161 oo., 176, 178, 181, 229, 231, 255, 308, 315, 322, 349, 420, 465
- BUDISAVLJEVIĆ, Dana.....225, 227, 465
- BUKOSHI, Shota.....348, 465
- CANDAN, Can.....256, 420, 465
- CANNITO, Francesco.....332, 465
- CEKULIS, Uldis.....181, 322, 465
- ÇELEBI, Emel...74, 163 o., 230, 254, 420, 465
- CHAMBERLAIN, Claude.....89
- CONSTANTINESCU, Stefan.....164, 465
- CUSANI, Luca.....332, 465
- DARRAS, Matthieu.....257, 466
- DE HADELN, Erika.....173 o.
- DE HADELN, Moritz.....167, 173 o.
- DECKERT, Heino.....80, 367, 369, 371
- DEN HAMER, Sandra.....167, 466
- DOMBROWSKI, Bartosz.....395, 466
- DOMERACKA, Kaja.....395, 466
- EIPIDES, Dimitris (Δημήτρης Εϊπίδης)10, 60, 89 o., 164, 179, 199 o., 216, 223, 255, 333, 420, 466
- ERGEZEN, Elif.....420, 466
- FIDYK, Andrzej.....163, 466
- FIELD, Simon.....167, 169
- FOLMAN, Ari.....332, 466
- FOLMAN, Ari (ארי פולמן).....466, 332
- FOX, Jennifer.....357
- FRÉMAUX, Thierry.....167
- FÜREDI, Zoltan.....106, 161, 466
- GARVANLIEVA, Biljana.....348, 350, 466
- GERARDIS, Dimitris (Δημήτρης Γεράρδης).....60
- GOGOLA JR., Jan.....180, 466
- GOTOVINA, Ante.....334 o., 466
- GRIGOROPULOS, Alexandros (Αλέξανδρος Γρηγορόπουλος)220
- GUDAC, Tiha.....279, 466
- HANÁK, Dušan.....154, 466
- HAVEL, Václav.....159, 466
- HITLER, Adolf.....79, 403, 407, 466
- HNÍKOVÁ, Erika.....180, 466
- HOVORKA, Marek...7, 67, 106, 141, 153, 155 oo., 175, 239, 324, 397, 420, 466
- JANEČEK, Vít.....180, 345 o., 466
- JANEČKOVÁ, Veronika.....65 o., 68
- KAFARSKI, Blazej.....395, 466
- KARYPIDIS, Yannis (Γιάννης Καρυπίδης).....332, 466
- KASLOVÁ, Anna.....297, 420, 466
- KEČA, Srdjan.....421, 466
- KEREKES, Peter...79 oo., 93, 124, 219 o., 308, 420, 466
- KERKINOS, Dimitris.....7, 63, 263, 466
- KERSANIDIS, Akis.....62
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof.....163, 466
- KILCIOĞLU, Doğa.....230
- KLUSÁK, Vít...207, 220, 293 oo., 298, 328, 356, 421, 466
- KOFMAN, Gennady.....131
- KOISO-KANTTILA, Visa.....164
- KOKEŠ, Lukáš.....65 o.
- KOMLÓSI, Orsolya.....161, 466
- KONOPKA, Bartek.....160, 367, 369, 466
- KOPCZYNSKI, Krzysztof.....181, 322, 466
- KORČÁKOVÁ-HUDECOVÁ, Ivetka.....345, 356 o., 466
- KOSSAKOVSKY, Viktor (Виктор Косаковский).....156, 179, 466
- KOSSLICK, Dieter.....167
- KRÁLOVÁ, Lucie.....159, 200, 466
- KRELJA, Petar.....227, 466
- KUBICA, Peter.....123, 153, 466
- KUSTURICA, Emir (Емир Кустурица).....370, 466
- LABAKI, Amir.....67
- LEE, Toby.....62, 407, 466
- LIDIN, Cecilia.....108, 159, 367, 466
- LIE, Truls.....257
- MAKAVEJEV, Dušan (Душан Макавеев).....370, 466
- MANYOL, Manel.....303, 466
- MAREČEK, Martin.....160, 466
- MARIAN, Dumitru.....416, 466, 468
- MATELIS, Arunas.....219, 466
- MILGRAM, Stanley.....395, 466
- MILONAKI, Lina (Λίνα Μυλωνάκη).....60, 420
- MILOŠEVIĆ, Ivana.....317, 323, 466
- MIRCOVIĆ, Željko .....421, 466
- MISSIRKOV, Boris (Борис Мисирков).....219, 466
- MISTRIOTIS, Nikkos (Νίκος Μιστριώτης).....61 o., 420, 466
- MITIĆ, Boris....178, 308, 315, 321 o., 466
- MOORE, Michael.....64, 81, 91, 220, 296, 298, 328, 373 o., 466
- MRKONJIĆ, Suad.....231, 466
- MÜLLER, Tue Steen...9, 95 oo., 101, 107, 115, 125, 137, 148, 157, 159, 161, 166, 176 o., 180 o., 206 o., 210, 219 o., 244, 259, 274, 276, 282, 286 o., 314 o., 322, 355, 367, 370, 378 o., 421, 466
- NAKAMATSU Yoshirō (中松 義郎)357
- NURKOLLARI, Veton...2, 7, 44, 106, 139, 164 o., 175, 179, 229 o., 239, 255, 343, 416, 420, 466
- OBAMA, Barack.....297, 466
- ORLICZ, Barbara.....163, 216, 421, 466
- PAOUNOV, Andrey (Андрей Паунов).....157, 273, 466
- PERVILÁ, Cristina.....367, 466
- PRENGHYOVÁ, Andrea...141, 154 o., 157, 161, 176, 215, 293, 420, 466
- PUHOVSKI, Nenad.....44, 106, 123, 159, 178, 184, 226 o., 280, 284, 308, 334 o., 341, 356 o., 359 o., 367, 416 o., 466, 468
- RAMMOU, Eleni (Ελένη Ράμμου).....138, 181, 420, 466
- RAWIE, Marijke.....108, 466
- REMUNDA, Filip.....81, 154 o., 157, 176, 178, 207, 220, 293 oo., 298, 315, 328, 356, 421, 466
- ROSENBERG, Jimmy.....277, 466
- ROSZKOWSKA, Dorota.....367, 372, 466
- RUJAILAH, mOHAMMAD.....332, 466
- RUJAILAH, Mohammad (محمد).....332, 466
- RŮŽIČKOVÁ, Alice.....67
- SERTIĆ, Oliver....101, 178, 191, 227, 246, 315, 466
- SHAMIR, Yoav.....332, 466
- SHAMIR, Yoav (יואב שמיר).....466, 332
- SIVAN, Eyal.....332 o., 466
- SKALSKA, Joanna.....160, 466
- SMUDJA, Gordana.....161, 216, 420, 466
- SÖNMEZ, Necati .7, 74, 163 o., 179, 230, 254, 420, 466

- SOROS, George..119, 144, 288, 342, 462, 466
- SOTO, Julio.....164, 466
- STATHI, Irini (Ειρήνη Σταθή).....7, 45, 61, 413, 420, 466
- STOEVA, Ana.....161, 349, 466
- TASKOVSKI, Irena.82, 158, 161, 293, 298
- TEALDI, Stefano...95, 155, 157, 181, 322, 466
- THOMSEN, Inés.....303, 466
- TIZARD, Will.....257, 466
- TOHOLJ, Igor (Игор Тоголь) .....161, 466
- TŘEŠŤÍKOVÁ, Helena.....154, 466
- TZELEPI, Chrysa.....62
- VACHEK, Karel.....46, 180, 413, 466
- VARDA, Agnès.....80, 91, 414, 466
- VARMAZI, Eleni (Ελένη Βαρμάζη).....255, 466
- VIHANOVÁ, Drahomíra.....154, 404, 466
- VOJTEK, Jaroslav.....258 o., 466
- WISEMAN, Frederick.....156, 466
- WYDRA, Anna.....371 o., 466
- ZALOGA, Martyna.....395, 466
- ZIELINSKI, Wojtek.....395, 466
- ČENĚK, David.....7, 123, 466
- ŘEZNÍČEK, Martin.....7, 200, 466
- ŠCOP, Marco.....80, 466
- ŠEŠIĆ, Rada. 9, 44, 99 oo., 108, 125, 148, 164, 166, 174 o., 180, 219 o., 231 o., 244, 246, 255, 276, 287, 378, 420 o., 467, 469
- ŠIMKOVÁ, Miriam.....7, 163, 370, 467
- Širola 239
- ŠIROLA, Mladen.....467
- ŠPÁTA, Jan.....154, 467
- ŠPIDLA, Šimon.....200, 467
- ŠVOMA, Martin.....46, 413, 467
- ŽILNIK, Želimir (Желимир Жилник)....9, 127 oo., 146, 229, 231, 406, 421, 467
- REFERENTES TEÓRICOS.....**
- ALTER, Nora M.....38, 79, 84, 86, 88, 90, 105, 180, 215, 238, 240, 266, 317, 320, 341, 358, 375, 399, 467
- ANDERSON, Benedict.....261, 399, 467
- ARDÈVOL, Elisenda.....40, 399, 467
- ARENSBERG, Conrad M.....411, 467
- ARMES, Roy.....40, 399, 467
- ATKINSON, Paul.....49, 405, 467
- AUMONT, Jacques.....38, 399, 467
- BAER, Alejandro.....399, 467
- BAILEY, Frederick G.....151, 399
- BAKEDANO, Jose Julián.....34, 399, 467
- BARNOW, Erik.....38, 399, 467
- BÁRON, György.....45, 416, 467
- BARSAM, Richard M.....38, 400, 467
- BAUDRILLARD, Jean.....29, 400, 467
- BAUER, Olga.....305, 400, 467
- BAZIN, André.....34, 37, 351 o., 400, 467
- BEAUCHAMP, Cari.....33, 242, 400, 467
- BÉHAR, Henri.....33, 400, 467
- BEHNKEN, Klaus.....34, 400, 421, 467
- BILLARD, Pierre.....33, 400, 467
- BINIMELIS ADELL, Mar.....171, 305, 400, 467
- BISKIND, Peter.....35, 303, 374, 400, 467
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír 46, 180, 416, 467
- BONO, Francesco.....33, 336, 400, 467
- BOURDIEU, Pierre.262, 301, 354, 358 o., 363, 400, 467
- BRACHTLOVÁ, Ingrid.....45, 416, 467
- BRANKO, Pavel.....44, 401, 467
- BROWN, William..28, 50, 69, 320, 353 o., 401, 411, 467 o.
- BRUZZI, Stella.....39, 401, 467
- BUDER, Bernd...41, 44, 48, 92, 401, 416, 467
- CALIMAN, Calin.....44, 401, 467
- CALLON, Michel.....30, 84, 467
- CAMPORESI, Valeria.....34, 401, 467
- CARROLL, Noël.....36, 38, 401, 467
- CASADO, Miguel Angel.....135, 401, 467
- CASETTI, Francesco .31, 36, 46, 401, 467
- CASTELLS, Manuel...84 o., 151, 201, 233, 401, 467
- CATALÀ, Josep M.....39, 401, 415, 467
- CERDÁN, Josetxo.....40, 401, 414, 467
- CHEUNG, Ruby 35, 305, 401 o., 404, 406, 467
- CLIFFORD, James.....32, 401, 404, 467
- COLLEYN, Jean-Paul.....39 o., 401, 467
- CORNER, John.....39, 401, 467
- CUCÓ I GINER, Josepa.....102, 401, 467
- CUEVAS, Efrén.....39, 401 o., 467
- CZACH, Liz...35, 260, 262, 301, 338, 354, 386, 402, 467, 487
- DAKOVIĆ, Nevena...41, 44, 48, 402, 467
- DAVIS, Charles.....303, 415, 467
- DAYAN, Daniel...35, 49 o., 102 o., 195 o., 265, 343, 353, 386, 402, 467, 487
- DE VALCK, Marijke....7, 14, 27, 32 o., 35, 37, 40, 43, 49, 55, 69 oo., 84 oo., 88, 135, 151, 167 o., 201 oo., 205, 232 oo., 239, 260 oo., 264 o., 289, 301 o., 308 o., 320, 336 oo., 352 oo., 357, 374, 386, 402, 467, 487
- DEGER, Jennifer.....40, 402, 467
- DEVEZA FERNÁNDEZ, María34, 305, 402, 467
- DÍAZ DE RADA, Ángel.....49, 415, 467
- DIMITROVA, Genoveva.....43, 402, 467
- DOVEY, Lindiwe.....264, 402, 467
- ELENA, Alberto.....403, 467
- ELSAESSER, Thomas...31, 35, 41 o., 201, 203 o., 233, 260, 337, 403, 467
- ETHIS, Emmanuel..34, 50, 352, 403, 467
- EVANS, Jessica.....47, 403, 467
- EZRA, Elizabeth.....40, 405, 412, 467
- FEHRENBACH, Heidi...35, 264, 336, 403, 467
- FELD, Steven.....364, 403, 467
- FERRO, Marc.....29, 46, 403, 467
- FINNEY, Angus.....134, 403, 467
- FISCHER, Alex .27, 55 o., 69 oo., 77, 135, 168 oo., 172, 180, 186, 190, 193 o., 201, 203, 208, 210, 234 o., 240, 242, 301, 363 o., 375, 386, 403, 467, 487
- FRIEDMANN, Georges.....36, 403, 467
- GABRIEL, Teshome H.....40, 403, 467
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.....46 o., 149, 233, 403, 467
- GAUTHIER, Guy.....46, 404, 467
- GEERTZ, Clifford.....50, 404, 467
- GIDDENS, Anthony.....28, 404, 467
- GIORGI, Liana.....305, 467
- GŁOWA, Jadwiga.41, 44 o., 404, 416, 467
- GOURNAY, Bernard.....31, 134, 404, 467
- GOUZIoTIS, Dimitris.....45, 404, 467
- GRAZIA, Victoria de.....41, 404, 467
- GRIERSON, John.....46, 404, 415, 467
- GRŽINIĆ, Marina.....128, 421, 467
- GUILLÉN, Michael.....264, 404, 467
- GÜNDOĞDU, Mustafa.....264, 404, 467
- GUYN, William.....38 o., 404, 467
- HÁDKOVÁ, Jana.....44, 404, 467
- HALL, Stuart. 47, 225 o., 239, 403 o., 467
- HAMES, Peter.....41, 404, 467
- HAMMERSLEY, Martyn.....49, 405, 467
- HANNERZ, Ulf.....149, 405, 467
- HARBORD, Janet...32, 35, 69, 195 o., 201 o., 232 o., 235, 240 o., 260, 265, 301, 364, 374, 376 o., 386, 405, 467, 487
- HASLAM, Mark.....338, 405, 467
- HAUSHEER, Cecilia.....39, 405, 467
- HESS, John....43, 91, 113, 220, 272, 405, 409, 419, 467, 474
- HIGHT, Craig.....39, 412, 467
- HILLIER, Jim.....38, 408, 467
- HIMPELE, Jeff D.....40, 405, 467
- HISPANO, Andrés39, 171, 305, 400, 412, 467
- HJORT, Mette.....40, 405, 467
- HØJBJERG, Lennard...134, 401, 405, 467
- HOLLOWAY, Ronald.....375, 405
- IGLESIAS, .....374, 416, 467
- IMRE, Anikó.....41, 405, 467
- IORDANOVA, Dina.32, 35, 41, 44, 48, 69, 84, 170 o., 203, 234, 245 o., 264, 302, 304, 318 oo., 338, 373, 386, 401 o., 404 oo., 412, 467, 487
- JACOBS, Lewis.....167, 406, 467
- JACOBSEN, Wolfgang.....33, 406, 467
- JOST, Françoise.....39, 404, 406, 467
- JUHASZ, Alexandra.....39, 406, 468
- JURADO MARTÍN, Montserrat..34, 51, 66 o., 81 o., 86, 106, 116, 127, 156, 161, 179 o., 192, 196, 203, 205, 234, 243, 256 oo., 265, 276, 305, 334, 349, 352, 386, 406, 468, 487
- KARL, Lars..81, 88, 112, 153, 160, 170 o., 174, 200, 203, 215, 234, 245 o., 264, 295, 297 o., 304, 311, 318 o.,

- 336, 341, 369, 396, 406 oo., 411, 421, 468
- KILKKA MANN, Lena.....129, 406, 468
- KÖTZING, Andreas.....34, 336, 407, 468
- KRACAUER, Siegfried.....29, 46, 407, 468
- KROPOTKIN, Peter...5, 31, 151, 407, 468
- KUHN, Annette.....39, 407, 468
- LANE, Jim.....39, 91, 272, 407, 414, 419, 468, 474
- LATOUR, Bruno.....16, 27, 30, 33, 55, 84, 103 o., 133, 150 o., 364, 407, 468
- LAW, John.....84
- LERNER, Jesse.....39, 406, 468
- LÉVI-STRAUSS, Claude.....28, 407, 468
- LEVI, Pavle...41, 80, 96 o., 108 o., 112 o., 118, 122 o., 139 o., 161, 295, 317, 329, 342, 359 o., 369, 379, 402, 407, 421, 468, 472
- LEYDA, Jay.....39, 407, 468
- LOIST, Skadi.....32, 35, 305, 407, 468
- LOPATE, Phillip.....39, 407, 468
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto...34, 408, 468
- LORENCIN, Nikola.....34, 408, 468
- LOVELL, Allan.....38, 408, 468
- LUHMANN, Niklas .37, 55, 360, 408, 468
- MACEK, Václav.....32, 408, 468
- MARCUS, George E....16, 19, 30, 50, 101, 150, 233, 364, 401, 403, 408, 410, 413, 468
- MARIAN, Dumitru...9, 131, 146, 178, 379, 416
- MARRONE, Irene.....48, 408, 468
- MARTÍ FREIXAS, Miquel.....421, 468
- MARTINI, Heidi.....34, 408, 468
- MARTONOVA, Andronika....44, 408, 468
- MARX, Karl.....295, 341, 408, 468
- MASLOBOISHCHIKOV, Sergei.....35, 408, 468
- MATHIEU, Chris.....305, 400, 468
- MATOVIĆ, Momir.....44, 416, 468
- MATURANA, Humberto R.....55, 408, 468
- MAUSS, Marcel.....152, 300, 408, 468
- MAZDON, Lucy.....263, 408, 468
- MAZIERSKA, Ewa.....41, 44, 409, 468
- MAZZA, Carmelo.....203, 300, 409, 468
- MCLAUGHLIN, Cahal.....40, 410, 468
- MESONERO BURGOS, Sergi. .170 o., 409, 468
- MEZIAS, Stephen.....300, 409, 468
- MIRZOEFF, Nicholas.....47, 409, 468
- MITTERRAND, Frédéric.....33, 409, 468
- MOGUILLANSKY, Marina...171, 409, 468
- MORIN, Egar.....34, 36, 403, 409, 468
- MOSEGAARD, Tine.....210, 421, 468
- MOUZAKI, Despina.....33, 409, 468
- MYERS, Fred R. .364, 403, 408, 410, 413, 468
- NAFICY, Hamid.....40, 44, 47, 410, 468
- NICHOLS, Bill.....35 oo., 39, 46, 257, 263, 302, 386, 410, 468, 487
- NIKOLAKAKIS, Yorgos.....45, 410, 468
- NINEY, François.....39, 410, 468
- NORA, Pierre. .48, 84, 233, 235, 237, 270 o., 325, 345, 353, 399, 410, 467 o.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. .31, 134, 404, 410, 468
- O'CONNOR.....294 o., 356, 421, 468
- ODIN, Roger.....36, 42, 48, 410, 468
- OLEKSY, Elżbieta.....48, 410, 468
- ORTEGA GÁLVEZ, Maria Luisa. 1, 39, 410, 468
- OSTROWSKA, Elżbieta.....48, 409 o., 468
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio.....43, 410, 468
- PARSONS, Talcott.....56, 364, 410, 468
- PEARCE, Gail.....40, 410, 468
- PEARSON, Harry W.....411, 468
- PERANSON, Mark.....300, 411, 468
- PÉREZ TOLÓN, Luis.....40, 399, 468
- PERREN, Alisa.....35, 303, 374, 411, 468
- PETRIE, Duncan.....40 o., 405, 411, 468
- PIAULT, Marc Henri.....40, 411, 468
- PINES, Jim.....40, 411, 468
- PLANTINGA, Carl R.....36, 38 o., 411, 468
- PLÍTKOVÁ, Marcela.....44, 411, 468
- POLANYI, Karl.....152, 300, 411, 468
- PORTON, Richard 32, 135, 167, 260, 400, 411, 468
- PORYBNÁ, Tereza.....172, 338, 416, 468
- PŘADNÁ, Stanislava.....46, 416, 468
- PUHOVSKI, Nenad.....44, 106, 123, 159, 178, 184, 226 o., 280, 284, 308, 334 o., 341, 356 o., 359 o., 367, 416 o., 466, 468
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred R.....411
- RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia..37, 56, 70, 408, 411, 468
- RASCAROLI, Laura.....41, 409, 468
- RENOV, Michael.....39, 158, 411 o., 415, 468
- RHYNE, Ragan..35, 304, 401, 405 o., 412, 468
- RICCI, Stephen...31, 127, 134, 404, 410, 468
- RODDOLO, Enrica.....33, 412, 468
- ROHRINGER, Margit.....41, 44 o., 48, 92, 412, 421, 468
- ROSCH, Eleanor.....29, 415, 468
- ROSCOE, Jane.....39, 412, 468
- ROSENTHAL, Alan.....39, 403, 412, 468
- ROSS, Miriam.....35, 156, 288, 301, 375, 402, 412, 468
- ROTHA, Paul.....38, 412, 468
- ROWDEN, Terry.....40, 405, 412, 468
- RÜLING, Charles-Clemens...35, 196, 303 o., 412, 468
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi...39, 412, 468
- SASSATELLI, Monica.....305, 468
- SASSEN, Saskia.....201, 233, 412, 468
- SCHLEGEL, Hans-Joachim. 41, 44 o., 412, 468
- SEGAL, Jérôme.....305, 468
- SETTELE, Christoph.....39, 405, 468
- SEVCENKO, Melanie.....317, 322, 468
- SHANNON, Claude Elwood 363, 412, 468
- SHOHAT, Ella.....40, 47, 413, 468
- SINGER, Beverly R.....40, 412, 468
- SKOPETEAS, Yiannis.....413
- SKOPETEAS, Yiannis (Γιάννης Σκοπετέας) ....45, 59, 61, 413, 420, 468
- SLOVÁKOVÁ, Andrea...44, 104, 134, 180, 257, 417, 468
- SOBRERO, Alberto M.....102, 412, 468
- SOETEMAN, Mimi.....352, 402, 468
- SOJCHER, Frédéric.....41, 412, 468
- SOLOMON, Alexandru 44, 219, 379, 413, 421, 468
- SØNDERGAARD, Henrik...134, 401, 405, 468
- SORLIN, Pierre.....41 o., 46 o., 413, 468
- SPASSOV, Orlin (Орлин Спасов).....135, 413, 468
- STAM, Robert.....27, 40, 46 o., 74, 84, 92, 101, 113, 413 o., 420, 469
- STEFANI, Eva.....45, 413, 469
- STEINER, Christopher B....364, 413, 469
- STEINHART, Daniel.....35, 303, 413, 469
- STEINMETZ, Rüdiger.....34, 413, 469
- STEVENSON, Michael.....48, 410, 469
- STEYERL, Hito.....128, 421, 469
- STIEHLER, Hans-Jörg.....34, 413, 469
- STOIL, Michael J.....41, 413, 469
- STOLL, Martin.....45, 417, 469
- STRANDGAARD PEDERSEN, Jesper.....35, 196, 203, 300, 303 oo., 409, 412, 469
- STRINGER, Julian 35, 84 o., 108, 168, 232 o., 262, 337, 372 oo., 413, 469
- SVEJENOVA, Silviya.....300, 409, 469
- SVOBODA, Jan.....44, 413, 469
- TAILLIBERT, Christel.....413
- TODOROV, Khristo (Христо Тодоров) .....135, 413, 469
- TORCHE, Stéphanie.....300, 414, 469
- TORCHIN, Leshu.....338, 406, 469
- TORREIRO, Casimiro....40, 399, 401, 414 o., 469
- TRENČOVSKI, Goran.....44, 417, 469
- TRIANA TORIBIO, Nuria.....34, 354, 414, 469
- TUCAKOVIĆ, Dinko.....44, 414, 417, 469
- TURAN, Kenneth....35, 51, 195, 242, 263, 301 o., 321, 337, 386, 417, 469, 487
- TURKOVIĆ, Hrvoje.....44, 123, 417, 469
- TURNER, Victor...33, 84, 351 o., 414, 469
- VAN GENNEP, Arnold 33, 84, 351 o., 414, 469
- VAN LIER, Myriam.....34, 414, 469
- VARELA, Francisco .29, 55, 408, 415, 469
- VELASCO, Honorio.....49, 411, 415, 469
- VIVANCOS, Patrice.....31, 134, 415, 469
- VIVANCOS, Patrice .....134, 415

VLADICA, Florin.....	303, 415, 469	WEES, William C.....	39, 415, 469	WULFF, Constantin.....	39, 400, 469
VON BERTALANFFY, Ludwig	28 o., 363 o., 415, 469	WEINRICHTER, Antonio...	38 o., 407, 415, 469	ZIMMERMANN, Patricia R.....	40, 43, 405, 415 o., 469
VORÁČ, Jiří.....	44, 415, 469	WEISEROVÁ, Radka.....	44, 104, 134, 181, 315, 322, 417, 469	ZIMMERMANN, Peter	40, 43, 405, 415 o., 469
WANK, Johanna.....	34, 413, 469	WILLEMEN, Paul.....	40, 411, 469	ZUNZUNEGUI, Santos.....	34, 399, 469
WEAVER, Weaver.....	363, 412, 469	WINSTON, Brian.....	39, 415, 469	ŠEŠIĆ. Rada.....	175, 231 o.

## ÍNDICE DE INSTITUCIONES

### ARCHIVOS, FILMOTECA Y VIDEOTECAS.....

Centro madrileño de imágenes - Conde Duque.....	18
Filmoteca Griega.....	62, 220
Filmoteca nacional de Hungría (Magyar Nemzeti Filmarchívum).....	19, 44
Filmoteca Nacional de Hungría/Magyar Nemzeti Filmarchívum.....	19, 44
OSA Archives.....	18, 144, 187
Thessaloniki Museum of Cinema/Μουσείο Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης.....	18

### ASOCIACIONES PROFESIONALES.....

Asociación de Productores y Directores Griegos.....	90
BSB (The Association of Documentary Filmmakers in Turkey/Belgesel Sinemacılar Birliği) 90, 115, 253 o., 420	
European Coordination of Film Festivals.....	170
FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films/International Federation of Film Producers Associations)....	86, 89, 115 o., 125, 133, 136, 143 oo., 169 o., 186 oo., 191, 193, 222, 302, 321, 371
FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique/International Federation of Film Critics). 43, 74, 83, 116, 125, 170, 187, 191, 222, 271 o., 295	
FoG (Filmmakers of Greece/Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη).....	62 o., 115, 220, 331
NECS (European Network for Cinema and Media Studies). 62, 407, 414	
SIYAT (Asociación turca de críticos de cine).....	254, 273
Unión de Cineastas de la URSS.....	89

### CINES, SALAS DE PROYECCIÓN.....

Borak cinema.....	239
cine Bahçe/kino Bahçe.....	129
cine Bahçe/kino Bahçe (Prizren).....	129
Cine del Architects' Court (Építészpince)(Budapest).....	238
Cine del Architects' Court-Építészpince (Budapest).....	238
Cine del Czech Centrum (Budapest).....	238
Cine del Örökmozgó Film Museum (Budapest).....	238
Cine Dukla (Jihlava). 2, 67 o., 131, 153, 158, 237, 239, 257, 346	
Cine Maria Mercouri (Tesalónica).....	237
Cine Olympion (Tesalónica).....	237, 333
Cine Shtëria e Kulturës.....	165
Cine Sokol (Jihlava).....	65, 67, 237, 345
Cine Tonia Marketari (Tesalónica).....	237
Cine Vörösmarty (Budapest).....	238
Cinema Central (Zagreb).....	226
Cinema Europa (Zagreb).....	226

Cinema Jadran (Zagreb).....	226 o.
Cinema Tuškanac (Zagreb).....	226 o.
DKO (Dům Kultury/Casa de cultura) (Jihlava)..	65, 67, 157, 297, 346, 398
Dokukino Croatia (Zagreb).....	101
Galerija SC (Zagreb).....	225
Kino Lumbardhi (Prizren).....	229, 237
Kino në kala/Cine en la muralla (Prizren).....	231
Kino në lum/Cine en el río (Prizren).....	2, 230
MM Centar (Zagreb).....	225
Napredank cinema.....	239
SEK	225
Studentski Centar (Zagreb).....	225 o.

### EMBAJADAS Y CENTROS CULTURALES EN EL EXTRANJERO.....

British Council.....	120
Embajada de Dinamarca.....	119
Embajada de Holanda.....	119
Goethe Institut.....	120
Instituto Francés.....	120, 238
Instituto Italiano di Cultura.....	120

### EMPRESAS.....

Against gravity sp. z o.o.....	273
Agitprop.....	112, 157 o., 161, 176, 185, 219, 273, 420
Arkana Studio.....	280, 310, 367, 369
Autlook Filmsales.....	109, 319
DOCUfilm PRAHA.....	200
Dunav Film.....	86
East Pictures.....	396
Factum.....	178, 273, 325, 360
Hypermarket Film.....	293
Maja.de.....	367, 369, 371
Miramax.....	295, 303, 374, 400, 411
MS Films (PL).....	369
Otter Films.....	372, 396
Palantir Film Production.....	272 o.
Stefilm Italy.....	95
Taskovski Films Ltd.....	82, 109, 161, 293, 298, 321, 328

### FESTIVALES.....

Aljazeera International Documentary Film Festival.....	298
Annecy (Festival International du film d'animation)..	183, 303
Århus Filmfestival (DK).....	295

- Asterfest. International Film & Video Festival of Southeastern Europe.....73, 91, 220, 274, 418, 460
- Astra Film Festival....72, 89, 113, 143, 191, 215, 218, 271, 275, 286, 298, 318, 418, 460
- Balticum Film and TV Festival.....96
- Beldocs. International Feature Documentary Film Festival. 73, 92, 161, 216, 220 o., 270, 275, 418, 420, 460
- Belgrade Documentary and Short Film Festival (YU/RS) 20, 34, 44, 72 o., 86, 88, 91 o., 96, 100, 105, 108, 129, 161, 174, 182, 191, 210, 216, 218 o., 221 o., 224, 231, 243 o., 246, 269 o., 273 oo., 277, 280, 285, 323, 325, 341, 387, 402, 407 o., 418, 420 o., 460
- Berlinale (Berlin International Film Festival) (DE)....10, 33, 82, 86, 89, 93, 96, 100, 112, 129, 156, 158, 160, 167, 171, 176 o., 183, 188, 203, 207, 234, 247 o., 262, 277, 281, 284, 300, 311, 319, 336 o., 344, 365, 367 oo., 380, 395 o., 403, 406 oo., 421
- Bokréta és biciklilánc Festival (HU).....238
- Cannes Film Festival...33 o., 50, 81, 86, 91, 158, 167, 169, 171, 174, 188, 195, 203, 219 o., 234, 242, 262 oo., 277, 300 oo., 311, 328, 336, 351 oo., 372 oo., 377, 400, 403, 408 o., 416
- Chicago International Film Festival.....83
- Cinéma du Réel.....89, 415
- Corea del Sur.....298, 373
- CPH:DOX.....92, 125, 156, 158, 183, 210, 311, 318
- Cronograf (MD).....131, 178
- Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival....7, 17 o., 72, 81, 91, 98, 106, 113, 127, 142 o., 159 oo., 191, 217, 219 o., 238, 258, 270, 274, 280, 282, 318, 370, 418, 460
- Doc/Fest Sheffield.....90, 184, 210, 285, 304, 311, 316, 318
- DocAviv.....81
- Doclisboa.....92
- DocPoint Helsinki.....92
- Docs Barcelona.....92
- Docudays-Ukrainian Context (UA).....131
- Documenta Madrid.....18, 92, 370, 402, 410
- Documentarist.....7, 10, 18, 73 o., 92, 99 o., 113, 119, 163 o., 179, 182 o., 190 o., 206, 220, 230, 238, 246 oo., 253 oo., 259, 270, 273, 276, 280, 290, 310, 333, 340 o., 343, 358, 418, 420, 460
- Documfest. International Documentary Film Festival....73, 92, 220, 246, 298, 418, 460
- Dok Leipzig. International Leipzig festival for documentary and animated film...34, 73, 83, 85 o., 93, 96, 99, 113 o., 125, 140, 155, 158, 161, 174 oo., 179, 183 oo., 189, 192 oo., 206, 210, 215, 218, 222, 234, 247 o., 269 o., 276 o., 281, 284 o., 295, 298, 311, 314, 316 oo., 324, 336, 340, 344, 346, 369, 378, 387, 396, 407 o., 413, 474
- DOK.FEST Munich.....66
- DokMa. Documentaries in Maribor, international film festival.....72, 91, 219, 246, 271, 275, 341, 418, 460
- DOKUArt (Bjelovar).....100, 220, 246
- DOKUFEST. International Documentary and Short Film Festival...2, 7, 10, 18, 72, 91, 101, 105 o., 113, 121, 127, 129, 142, 163 oo., 175, 179, 182 o., 191, 206, 216 o., 219 oo., 227 oo., 237 oo., 244 o., 247 o., 250, 255, 268, 271, 275, 280, 285, 291, 310, 316, 325, 341, 343, 348 oo., 355 o., 361, 418, 420, 460
- DOX BOX Siria-Damasco.....98
- Edinburgh International Film Festival (UK).....174, 404
- Etnofilm (Čadca, Eslovaquia).....17, 72, 215 o., 418
- Etnofilm (Čadca).....17, 72, 83, 418
- FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou) .....195, 263, 337
- FEST International Film Festival.....66, 90, 184, 316, 325, 375
- Festival de teatro de Avignon.....403
- Festival de verano de Atenas y Epidauro.....63
- Festival dei Popoli (IT).....173
- Festival DocuArt (Bjelovar).....220
- Festival International du Court Métrage Clermont-Ferrand .....183
- Festival Mar del Plata.....34, 354, 369, 414
- Fórum.DOCsk.....73, 79, 83, 92, 220, 245, 418, 460
- Gay & Lesbian Film Festival Frankfurt.....305
- GoEast Film Festival.....44, 92, 124, 134, 416 o., 421
- Golden Golem Festival (CZ). 170, 182, 203, 234, 246, 248, 304, 314
- Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Film..72, 89, 105, 111, 139, 191, 218, 222, 271, 273, 325, 418, 460
- Havana Film Festival (Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano).....195, 263, 337
- Hot Docs(Toronto).....82, 90, 184, 219, 299, 369
- IDFA (International Documentary Festival Amsterdam) 34, 73, 80, 85, 89, 93, 99, 101, 105, 108, 113 o., 119, 140, 155 o., 158 o., 174 oo., 184, 189, 192, 194, 199 o., 208, 210 oo., 218 o., 222, 247 o., 271, 276, 278, 280, 284 o., 287 o., 291 o., 304, 308, 311, 317 o., 320, 324, 352, 359, 378, 387, 389, 414, 420, 474, 477
- International 1001 Documentary Film Festival (TU).10, 72, 74, 90, 115, 119, 191, 212 oo., 217, 219, 238, 246, 253 o., 256, 259, 270, 272, 289 o., 307, 341, 358, 418, 420, 460
- International Film Festival Ljubljana (SI).....295
- International Film Festival of Kerala.....99
- International Short Film Festival Oberhausen.34, 86, 116, 128 o., 174, 183, 186, 192 o., 276, 387, 400, 405, 421, 474
- Ismailia Short and Doc Film Festival.....298
- It's All True International Documentary Festival/É Tudo Verdade. Festival Internacional de documentários....90
- Jihlava International Documentary Film Festival (CZ) 2, 7, 9 o., 18, 45 o., 65 oo., 72, 75 o., 79, 81 oo., 89 oo., 105 o., 110, 112 oo., 120, 123 oo., 131, 141 oo., 145 o., 153 oo., 161, 163, 165, 175, 178, 180, 182 oo., 187, 190 oo., 200, 206, 210, 215, 218 oo., 237 oo., 242 oo., 247 o., 257 oo., 267, 270, 274 o., 278, 280, 284, 286, 289 o., 293, 295 oo., 310, 314 oo., 324 oo., 340 oo., 345 o., 350, 354, 356 oo., 361, 368 oo., 387, 396 oo., 415, 418, 420, 460, 474
- Karlovy Vary International Film Festival....73, 81, 88, 112, 153, 160, 170 o., 174, 200, 203, 215, 234, 245 oo., 280, 295, 297 o., 302, 304, 311, 318 o., 369, 396, 421
- KOZMOS - Conceptual Art & Film Festival (SK).....206
- Krakow Film Festival....2, 20, 44, 72, 75, 86, 88, 100, 105, 113, 116, 139, 145, 156, 163, 174, 183 o., 186 o., 189 oo., 210, 216, 218 o., 221 o., 242 oo., 246, 251, 267, 269, 271, 273, 277, 280, 282, 284, 295, 298, 307, 310, 316, 318 oo., 323, 325, 328, 341, 346, 369, 371 o., 377, 387, 393, 396, 404, 418, 421, 460, 474, 480
- Lemesos International Documentary Film Festival 73, 92, 220, 246, 271, 274, 310, 419, 460
- Ljubljana International Documentary Film Festival.....72, 89, 216, 219, 271, 341, 419, 460
- Locarno Film Festival (CH).....174, 203, 295, 301, 375
- London Film Festival.....96, 202, 204, 295, 399, 403, 405, 407, 411 o., 417
- Lone Pine Film Festival.....195
- Magnificent 7. European feature documentary film festival .....73, 91, 96, 108, 183, 244, 271, 274, 280, 419, 460
- Makedox...73, 92, 178, 182, 191, 220, 222, 238, 248, 271, 280, 325, 419, 460



Manaki Brothers. International Cinematographers' Film Festival.....88	Uhreske Hradiste Summer School/Letní filmová škola Uherské Hradiště.....153
Mediterranean Documentary Film festival...90, 217, 419, 460	Verzio Human Rights Film Festival (HU).....144, 288, 342
Mediterranean Documentary Film festival (GR).....72, 90, 217, 419, 460	Viennale.....83, 93
Mediterranean Festival of Documentary Films (BA).....72, 91, 216, 239, 241, 272, 460	Yamagata International Documentary Film Festival.....89, 154
Message to man Documentary Film Festival.89, 116, 186, 276	Zagrebdox. International Documentary Film Festival 2, 10, 18, 73, 91, 98, 100, 106, 108, 113, 123, 143, 158 o., 176, 178, 183 o., 190 oo., 220 oo., 225 oo., 232, 237, 240, 246 oo., 250, 267, 272 o., 275, 279 o., 282, 284, 308, 310, 316, 325 o., 334 o., 341, 343, 357, 359 o., 367, 377 o., 419, 460
Midnight Sun Film Festival.....195, 337	Zinebi - Festival de documental y cortometraje de Bilbao...18, 34, 95, 116, 186, 399, 408
Montreal Festival Du Nouveau Cinéma.....89	"Visions du réel". Nyon International Documentary Film Festival. 34, 73, 82, 88, 93, 105, 125, 140, 156, 158, 173 oo., 177, 179, 189, 193 o., 211 oo., 218, 220, 222, 311, 318, 344, 369, 371, 387, 402, 474
Montreal World Film Festival (CA).....89, 262, 412	<b>FUNDACIONES, ONGs.....</b>
Mostra, La (Venice International Film Festival).33, 86, 95, 171, 174, 188, 199, 203, 234 o., 239, 265, 277, 300, 336, 353, 375, 400	Amnesty International.....271, 333, 341
Motovun Film Festival.....90, 239	Cruz Roja.....119, 333
National Short Film Festival in Drama/Φεστιβάλ ελληνικών ταινιών μικρού μήκους Δράμας.....89, 130, 183, 351	Hubert Bals Fund.....99, 119, 288, 301, 303, 375, 412 o.
Nicosia International Documentary Film Festival "Views of the World".....73, 92, 216, 220, 222, 243, 246, 271, 274, 419, 460	Hungarian National Film Fund.....396
One World Film Festival.....81, 172, 180, 182, 206, 215, 247 o., 284, 288, 314, 316, 342, 398, 416	Jan Vrijman Fund...99, 101, 119, 159, 175, 178, 184, 276, 280, 284, 287 o., 291, 420
Pesaro Film Festival/Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (IT).....169, 337	Krakow Film Foundation.....163, 184, 244, 307, 341, 372, 377, 421
Pilsen Film Festival.....81	Open Society Fund.....18, 119, 258, 288, 342
Planet Doc Review film festival.....72, 91, 125, 158, 193, 216, 219, 267, 272 o., 288, 369, 419, 460	Soros Foundation.....119, 144, 288, 342
Pordenone Silent Film Festival (Le Giornate del Cinema Muto).....195	Visegrad Fund.....45, 119, 267, 291, 416 o.
Pravo Ljubov Human Rights Film Festival (BA).....145	World Cinema Fund.....119
Pula Film Festival.....88, 174	WWF 272, 333, 341
Punto de Vista de Navarra.....18, 92	<b>INSTITUCIONES GUBERNAMENTALES.....</b>
Quatar.....298	Ayuntamiento de Leningrado.....89
Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal (RIDM).....369	Comité Estatal de Cinematografía de la URSS.....89
Reykjavik International Film Festival (RIFF) (IS).....89, 199	Consejo Europeo.....132
Rotterdam International Film Festival.....99 o., 156, 167, 169, 174, 204, 244, 260, 287 o., 295, 301, 303, 305, 375, 400, 402, 412 o.	Czech Ministry of Culture/Ministerstvo Kultury.....154, 293
Sarajevo Film Festival.....73, 90, 99 oo., 108, 163 o., 166, 182, 191, 195, 206, 216 o., 219, 221, 230 oo., 244, 247 o., 255, 263, 280 o., 287, 311, 337, 348, 350, 417, 420	Danish Ministry of Culture.....96
SEMINCI (Semana Internacional de Cine de Valladolid)....305, 402	FMI (Fondo Monetario Internacional).....64
ShoWest (Exhibition Film Industry Conference).....195, 301	Freiwillige Selbstkontroll.....129
Skopje Film Festival.....90	OMC/WTO (Organización Mundial del Comercio/World Trade Organization).....134, 136, 139
Sofia International Film Festival.....83, 90	Programa MEDIA de la UE...11, 67, 75, 90, 95 oo., 107 o., 111, 117 o., 133 oo., 137 oo., 143 oo., 147, 158, 161, 176 o., 181, 218 oo., 222, 267, 274, 285, 287 o., 291, 315, 318, 324 o., 327, 329, 339, 369, 380, 387, 389, 392, 398, 458 oo., 474 oo., 479
Sundance Film Festival 35, 49, 102, 119, 165, 171, 195 o., 204, 265, 301, 303, 342 o., 353, 374, 400, 402, 417	Tribunal Internacional de la Haya.....228
Tampere Film Festival (FI).....116, 183, 186	UE (Unión Europea)..11, 16, 31, 42, 67, 75, 90, 95 oo., 99, 103, 108, 110 o., 117 oo., 132 oo., 143, 145, 147, 154, 157, 176 o., 181, 193, 236, 258, 267, 274, 276, 286 oo., 291, 294 o., 306 o., 315, 318, 324 oo., 329, 334, 339, 380, 385, 387 o., 392, 398, 401, 458 oo., 472, 474 o., 479
Telluride Film Festival.....195	<b>INSTITUTOS Y CENTROS DE PROMOCIÓN.....</b>
Thessaloniki Documentary Festival. "Images of the 21st Century".....2, 9, 45, 59 o., 63, 72, 89 o., 105, 113, 162, 164, 176, 179, 183, 187, 199, 217, 219 o., 222, 243, 247 o., 255 o., 268, 272, 280, 287, 290, 310, 316, 320, 325, 331 oo., 357, 419 o., 460	BDC (Balkan Documentary Center).....7, 19, 100, 108, 112 o., 118, 125, 138 o., 158, 162, 164 oo., 176, 182, 185, 191, 206, 219 o., 230 o., 247 o., 255, 273, 275, 280, 282, 284 o., 287, 308, 310, 316, 323, 326, 329, 348 o., 377 o., 389, 419 o., 476
Thessaloniki International Film Festival...7, 10, 33, 59, 61 oo., 76, 88, 119, 143, 163, 180, 199 o., 219, 222, 237, 255, 263, 321, 331, 342, 419	Croatian Audiovisual Center.....101, 110, 220
Tirana International Film Festival.....72, 219, 419, 460	Danish Film Board.....96 o.
Toronto International Film Festival (CA).....82, 89 o., 169, 171, 199, 203, 222, 262, 302, 369, 375, 399	
Traverse City Film Festival.....296	
Trieste Film Festival.....89	

DocIstanbul (Center for Documentary Studies/Belgesel Araştırmaları Merkezi).....	256, 280, 310, 420
DocuArt.....	18, 127, 238
East Silver 18, 67 o., 91, 106, 112, 114, 124, 143, 157, 163, 184 o., 187, 220, 243, 247, 259, 295, 297 o., 307, 310, 318 o., 341, 369 o., 377, 396, 420	
EDN (European Documentary Network). 19, 90 o., 95 oo., 100, 104, 108, 113, 115, 118, 124 o., 134, 138, 154, 157, 159, 165 o., 176, 183, 185, 219 o., 247 o., 256 o., 259, 280, 282, 284, 287, 304, 310 o., 316, 327, 367, 378 oo., 389, 398, 417, 419, 479	
Executive Agency National Film Center (Bulgaria).....	110, 220
F.E.R.T. (Filming with a European Regard in Turin).....	219
Filmkontakt Nord.....	96
GFC/EKK (Greek Film Center/Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου).....	61, 63
IDF (Institute of Documentary Film).. 7, 18, 46, 68, 96, 98, 104, 108, 111 oo., 118, 134, 138, 141, 143, 155, 157, 161, 176, 178, 182, 184 o., 191, 206, 215, 219, 243, 247 o., 259, 276, 280, 286, 293, 295, 297, 304, 307, 310, 314, 317, 321, 323 o., 326, 328 o., 341, 346, 367 oo., 377 o., 380, 389, 396, 398, 419 o., 476	
National Center for Cinema/Qendra Kombëtare e Kinematografisë (KO).....	139
Polish Film Institute.....	110, 220, 244, 369, 372
<b>LEGISLACIONES.....</b>	
Acuerdo de Schengen.....	141
GATT (General Agreement of Tariffs and Trade). 134, 136, 139	
Televisión sin fronteras.....	138 o.
<b>MEDIOS DE COMUNICACIÓN (TELEVISIONES, RADIOS).....</b>	
Al Jazeera.....	123
Arte 10, 15, 39, 80, 88, 99, 123, 164 o., 167, 196, 225, 235, 240, 250, 254, 260 o., 284, 286, 296, 300, 319, 324, 364, 369, 378, 385, 404, 412, 414	
CNN 335	
Czech Tv/Česká Televize.....	154, 159 o., 293 o.
ERT 60, 96, 256, 280, 282	
Lichpunt.....	284, 378
Polish Television/Telewizja Polska S.A.....	368 o.
Radio Free Europe.....	144
Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB).....	369
WDR 284, 378	
Yle 123, 284, 296, 319, 369, 378	
ZDF 296, 378	
<b>MERCADOS.....</b>	
CineMart.....	303, 413
DocMarket (Tsalónika).....	61, 91, 114, 162, 188, 310, 318 o.
Docs for Sale (IDFA-Amsterddam).....	80, 311
East Silver Market 67 o., 91, 112, 114, 124, 143, 157, 163, 243, 247, 295, 297, 310, 318, 370, 420	
Sunny Side of the Doc 90, 114, 155 o., 165, 185, 192, 287, 295, 311 o., 318	
<b>MUSEOS.....</b>	
Akbank Sanat (Estambul).....	99, 164, 238, 254
Centro Pompidou.....	89, 401
MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York).....	294, 367, 370
Pera Museum (Estambul).....	238
<b>PÁGINAS WEB Y BASES DE DATOS.....</b>	
bdcwebsite.com.....	19, 125, 419
dafilms.com (docalliancefilms.com/www.doc-air.com).....	110, 125, 419
www.dokweb.net (www.docuinter.net) 19, 112, 124, 417, 419, 421	
www.reelisor.com.....	19, 124
<b>PITCHING FORUMS.....</b>	
Cinemart Co-Production Pitching Forum (NL).....	303, 413
Docs in Thessaloniki.....	91, 113, 280, 282, 310, 316
Documentary Campus Pitch (DE).....	177
Dragon Forum (Krakow Film Festival).. 100, 113, 280, 282, 284 o., 310, 316, 346, 371	
East European Forum.....	66, 91, 112 o., 157 o., 161, 176, 178, 206 o., 219, 247, 284, 296 o., 308, 310, 316, 368
IDFA Forum (The Forum).....	158, 177, 311
ZagrebdoxPro.....	98
<b>PROYECTOS.....</b>	
Art Festivals and the European Public Culture.....	305
Balkan Survey.....	63, 263
Breathless.....	207, 227, 346, 358
Creative Encounters.....	305, 400, 409
Cross Border Cinema Culture.....	132
Doc Launch.....	297
DocAlliance.....	110, 116, 183, 193, 397, 419
Docu Rough Cut Boutique.....	166
Docu Talents from the East.....	81, 259, 297
Documentary for the EU.....	96
Documentor.....	139, 379
Docutalents from the East.....	112, 369
Dynamics of World cinema.....	32, 304
East European Film Alliance.....	116, 185
East European Stand.....	185, 295
East Silver Caravan.....	106, 112, 114, 185, 295, 297, 307, 341
East Silver Tv Focus.....	112, 114, 297 o.
Euro-Festival project.....	172, 305
European Festival Research Project.....	172, 305
MEDIA (Programa de la UE).....	11, 40, 48 o., 55, 62, 65, 67, 75, 90, 95 oo., 107 o., 111, 117 o., 122, 133 oo., 137 oo., 143 oo., 147, 151, 156, 158, 161, 165, 176 o., 181, 185, 195 o., 218 oo., 222, 228, 235, 244, 258, 266 o., 274, 281, 285, 287 o., 291, 315, 318, 321, 324 o., 327, 329, 339, 355, 369, 373, 380, 387, 389, 392, 398, 401 o., 405 o., 410, 413, 415, 458 oo., 473 oo., 478 oo.
MEDIA Mundus.....	287 o., 329, 398, 475
Polish Docs.....	106, 163, 184, 307, 341, 346
programa MEDIA de la UE.....	139, 143 oo., 147, 158, 161, 218 oo., 267, 274, 285, 288, 291, 315, 318, 324 o., 327, 329, 339, 369, 380, 398, 460
Seedox.....	19, 44, 92, 100, 124, 134, 416 o., 421
Upcoming Czech Documentary Films.....	297
<b>PUBLICACIONES.....</b>	
Cahiers du cinéma.....	103, 400
Do 46, 67, 141, 219, 257, 322	

Dok.revue.....	180	UAM (Universidad Autónoma de Madrid).....	1, 19
DOX magazine....	10, 92, 98, 115, 125, 134, 156, 158, 183, 210, 257, 272, 311, 318, 334 o.	Universidad de Genova.....	100
Nisimazine.....	257	Universidad de Srishti (Bangalore).....	100
Positif257		Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea..	19, 95, 414
Variety.....	257, 352	Universiteit van Amsterdam/Amsterdam University.....	100
<b>TELEVISIONES.....</b>		University of the Aegean/Πανεπιστήμιο Αιγαίου....	59, 61, 420
Al Jazeera.....	123	University of Zagreb/Sveučilište u Zagrebu .....	225
Arte 80, 88, 99, 123, 164, 167, 196, 225, 235, 240, 250, 260, 284, 286, 296, 300, 319, 324, 364, 369, 378, 404, 412, 414		VŠMU 124	
Czech TV/Česká Televize.....	154, 159 o., 293	Zelig School of Documentary.....	132, 220
ERT 96, 256		<b>WORKSHOPS.....</b>	
Lichpunt.....	284, 378	Aristoteles Workshop.....	113, 132, 280, 286, 312
WDR 284, 378		Atelier Varan Belgrade.....	182, 280, 285
Yle 123, 284, 296, 319, 369, 378		Atelier Varan Paris.....	182, 280
ZDF 296, 378		Balkan Documentary Center Workshop.....	113, 206, 230, 284
<b>UNIVERSIDADES, ESCUELAS DE CINE.....</b>		Berlinale Talent Campus.....	82, 93, 100, 112, 158, 176 o., 281, 311
Academy of Dramatic Arts de Zagreb.....	123	Cinéfondation (Cannes).....	203
Anadolu University.....	100	Cinetrain.....	113
Andrej Wayda Master School of Film Directing.....	160	Discovery Campus/Documentary Campus.....	96, 112 o., 124, 140, 155, 157, 176 o., 206, 219, 281 o., 284 o., 287, 311, 314, 317, 369, 372, 378, 396
Aristotle University of Thessaloniki/Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης.....	19, 60	Documentary in Europe (IT) 100, 112, 154 o., 157, 176 o., 219, 281 o., 284 o., 293, 317, 417	
Boğaziçi University/Boğaziçi Üniversitesi.....	256, 420	DoxBox Damasco Workshop.....	287
CEU (Central European University).....	19, 144	EAVE (European Session).....	281, 284, 311, 372
Copenhagen Business School.....	305, 409	EKRAN.....	372
FAMU 7, 13, 65 oo., 77, 81 o., 124, 153 oo., 161, 180, 288, 293 o., 296, 314		Esodoc...112, 132, 140, 177 o., 220, 281 o., 284 o., 287, 316 o.	
FDU de Belgrado.....	100	Eurodoc.....	176, 219, 281, 287
Grenoble Graduate School of Business/Grenoble Ecole de Management.....	305	Ex Oriente Film Workshop.....	10, 96, 98, 104, 108, 112 o., 138, 140, 145, 157, 161, 177, 182, 206, 219, 247 o., 280, 282, 284, 286 o., 310, 314 o., 317, 323, 367 oo., 380, 417
Harvard University/Universidad de Harvard.....	62, 401	Film and Female in Kerala.....	100
Interdisciplinary Centre for Comparative Research in the Social Sciences (ICCR).....	305	MyDeer.....	98, 113, 220, 282
Kadir Has Üniversitesi/Kadir Has University.....	62	NIPKOW Programme.....	369
Masaryk University/Masarykova Univerzita.....	257	Résidence du Festival (Cannes).....	203
National and Kapodistrian University of Athens/Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.....	19	Riga Baltic Program.....	100
NFA (Dutch Institute for Film Education).....	100	Sarajevo Talent Campus.....	100, 281, 311
St Andrews University. .69, 264, 320, 401 o., 404 oo., 410, 412		Storydoc.....	98, 113, 280, 282, 285
		ZagrebdoxPro.....	98

## ÍNDICE DE CONCEPTOS

35 mm.....	80, 142, 296	atractores. .27, 37, 56, 64, 69 oo., 75, 94, 121, 250, 278, 354, 369	charlas. 10, 43, 93, 106 o., 115, 164, 180, 182, 225, 230, 253, 256, 333, 335, 342, 349 o., 354, 356 oo., 361 o.
acreditación.57, 67 o., 86, 116, 126, 131, 133, 136, 145 o., 161 o., 186 o., 189, 230, 235, 242, 250, 317, 333, 371, 484		autopiesis, autoorganización....29, 55 o., 408	Cine del "Tercer Mundo".....40, 47, 276, 287, 403
agenda setting....160, 202 o., 338 o., 344		avances tecnológicos.....196, 318, 483	Cine transnacional.....41, 43 oo., 260 o., 266
agentes de ventas.....109, 294, 298, 317, 319		capital cultural. .244, 262, 301, 306, 352, 354, 358	cinefilia. .14, 27, 33, 43, 240, 260 o., 264, 266, 276, 299, 343, 402
alfombra roja.....	84, 352, 357	censura..120, 128 o., 145, 147, 254, 337, 344, 421	ciudad33, 65, 68, 71, 79 o., 99, 127, 129, 144, 154, 161, 164, 171, 175, 216, 222, 226 oo., 237 o., 240, 244 o., 250 o., 253, 255, 272, 275, 290, 294, 296, 325, 343, 348 oo., 352
archivos, filmotecas y videotecas.18 oo., 44, 61 o., 103 o., 109, 111, 123, 143 oo., 157, 184, 187, 220, 253, 259, 297, 316 oo., 386, 392, 409, 414, 425, 430		ceremonias..10, 102 o., 106, 118, 121 o., 162, 198, 225, 239, 258, 287, 308, 333 o., 340, 346 o., 350, 354, 356 oo., 362, 389, 398	

- o., 355, 368, 370, 395, 407, 409, 412 o., 427
- clases magistrales.....180, 257
- commissioning editors.....96, 139, 181, 322, 379
- competitividad.10, 22, 28, 76, 88, 91, 99, 117, 121, 129, 144, 149, 151 o., 155, 163, 166 oo., 178, 189 oo., 193 o., 196, 203, 208, 210, 215, 219, 230, 235, 246, 266 o., 269 oo., 277, 295, 297, 337 o., 340, 363, 369, 395 o., 409, 477
- conferencias.....39, 43, 90, 305, 372
- cooperación.....9 o., 15, 22, 27, 30 o., 76, 93, 104, 132, 144, 149, 151 o., 154 oo., 158, 160, 166 oo., 172 o., 175, 178 oo., 182 o., 185, 190 oo., 203, 208, 246 oo., 265, 285, 287, 291, 308, 315, 324, 346, 363, 389, 396, 467, 477 o., 483, 485
- crowd-funding.....317, 349, 397
- cultural capital.....262
- derechos de autor.....90, 115, 195
- digitalización.....19, 114 o., 120, 142 o., 318, 322, 388, 399, 483
- dimensión económica...10, 15 o., 22, 31, 34 oo., 51, 56, 61, 63, 67 oo., 75 o., 85, 88, 90 o., 93 oo., 98, 103, 107, 110 o., 114 oo., 118 oo., 123, 125, 129, 131 oo., 137, 142, 146 o., 149, 151 o., 154, 156 o., 159, 161, 165, 167, 175, 178, 184 oo., 191, 193, 195 oo., 202, 220, 223, 233 o., 236, 242, 246, 250, 263, 266, 277, 284, 293, 297, 299 oo., 303 oo., 314 oo., 319 oo., 326 oo., 337, 339, 345, 348, 358, 361, 364, 377, 380 o., 385, 399, 402, 405, 408, 411, 413, 415, 427, 477, 482, 484
- dimensión espacial.....10, 35, 40, 69, 84, 120, 196 o., 202 o., 225, 232 o., 235, 241, 250, 262, 290, 314, 325, 353, 355, 407, 478, 480
- diplomacia.....119, 145, 255, 425
- distribución. 13 oo., 19, 31 o., 35, 38, 44, 48, 56, 63 o., 70 o., 77, 79 oo., 88, 91 oo., 96, 104, 108 o., 112, 114, 117, 122, 124, 128, 135, 138, 141, 144, 152, 155, 157 oo., 162 o., 171, 175, 185 o., 196 o., 201 oo., 208, 210, 223, 233 oo., 240, 242, 250, 259 o., 263, 265, 281, 284, 287, 294 oo., 300, 302 oo., 309, 319 oo., 325 o., 330, 340, 359, 364 o., 369, 371 oo., 376, 378, 380, 385 oo., 389 oo., 396, 404, 415, 421, 478, 480 oo., 484 oo.
- documental creativo/de autor.14, 17, 37 o., 40, 55, 68, 70, 76, 79, 115, 138, 166, 205, 215, 223, 266, 273, 276, 278, 288, 292, 294, 299, 319, 357, 359, 376, 391, 414 o., 486 o.
- dvd 19, 101, 143, 180, 301, 307, 320, 348
- espacio de flujos.....84 o., 151, 233
- espectáculo.....10, 33, 50, 345 oo.
- estrategias de programación..11, 15, 17, 34 o., 42, 51, 59 o., 74 o., 83, 90, 95 o., 98 o., 101, 103 oo., 108, 114 o., 119 oo., 138, 145, 147 o., 158 o., 162 oo., 171 oo., 177, 180, 182 oo., 188 oo., 194, 197, 199 o., 206 o., 216, 223, 230, 234, 238, 244, 247, 251, 253 o., 256, 258 oo., 285 o., 288 oo., 296 oo., 303 o., 306 o., 309, 314, 316, 326, 328, 330 oo., 336 oo., 344, 354, 358, 375, 390 o., 396, 421, 477
- estrategias de segregación.....197, 230, 233, 235 o., 241 o., 250
- estrenos, premières80 oo., 91, 121, 138, 160, 181, 189, 193, 207, 235, 254, 297 oo., 328, 334, 371, 375
- eventos paralelos: charlas, clases magistrales. 75, 109, 142, 223 oo., 229, 291, 306 o., 335, 342, 344, 361, 374, 377
- exhibición..32, 82 oo., 93, 107, 129, 136, 183, 189, 194, 207, 215, 217, 222, 229, 246, 248, 250, 260, 266, 272 o., 292, 299 oo., 308 o., 319, 321, 327 o., 343, 354, 359, 361, 372, 376 oo., 380, 387 o., 391, 393
- exhibition.....32, 196, 234, 240, 265, 302, 320, 427, 482, 484, 486 o.
- Facebook.....61, 395, 397, 420
- fundaciones.....16, 41, 45, 99, 101, 105, 108, 111, 117 oo., 139, 144, 159, 161, 163, 184 o., 205, 242 o., 267, 276, 278, 284, 287 o., 291, 301, 303, 329, 342, 344, 375, 402, 427
- geopolítica.....16
- glamour.....107, 353, 357
- globalización. 10, 14, 27 o., 32 o., 37, 41, 43, 57, 70, 77, 79, 84 o., 90 o., 93, 103, 123, 135, 150 oo., 168, 170 o., 186, 197, 201, 204, 208, 217, 222, 224, 232 oo., 236, 248, 260, 262 o., 265, 292, 300, 302 o., 305, 335, 337, 352, 364, 374, 390, 397, 402, 405, 412 o., 415, 477 o., 481, 485
- hibridación.....149
- Hollywood.....31, 43, 84, 134, 153, 260, 302, 315, 320 o., 400, 403 oo., 410
- identidad nacional.....42, 134, 255, 268, 273, 403 o., 410, 414
- identidades 15 oo., 27 oo., 35, 40 oo., 45 oo., 107, 125, 134, 172 o., 175, 190, 193, 210, 229, 235, 237, 239 oo., 244, 246, 255, 258 o., 261, 264, 266 oo., 272 oo., 278, 286, 290 oo., 314, 336, 338 o., 342 o., 350 o., 354, 358, 390, 408, 411, 413
- industria cinematográfica.....31, 37, 167, 233, 297, 305
- intercambio.....31, 61, 66, 90, 101, 113, 118, 133, 140 o., 149, 152, 156, 167, 180, 192, 294, 299 o., 306 oo., 316, 326, 346, 358, 379, 388 oo., 408
- jerarquías.....85, 93 o., 116, 133, 150 o., 186, 207 o., 218, 222, 233, 242, 272, 309, 328
- lieux de mémoire.....235, 237, 410
- mercado cinematográfico 134, 184, 310, 318 o., 372, 395, 404
- merchandising.....117, 346
- montaje (documental de), apropiación .....39, 46 o., 336, 339, 405, 415
- multisituado, multilocal.....19, 30 o., 50, 149 o., 364
- nodos71, 76, 85, 191, 329
- ONGs 16, 92, 105, 111, 117 oo., 121, 125, 182, 185, 198, 304, 324, 333, 336, 338, 340 oo., 391, 427
- patrocinadores.....118, 122, 231, 238
- performatividad.....49
- pitching forum/foro de financiación..11, 43, 66, 81, 91, 97, 103, 109, 112 oo., 121 oo., 125, 137 o., 140 o., 145 oo., 154 o., 157, 159, 161, 164 o., 174 oo., 182 o., 185, 197, 205 o., 215, 220 o., 231, 242 o., 248, 256, 279, 282, 284 o., 287, 291, 293, 296, 299, 303, 306, 309 oo., 314 oo., 320, 326, 328 o., 346, 349, 354, 356, 359 oo., 364, 368 o., 377 o., 380, 387 oo., 398, 429, 482 oo., 486
- pre-ventas.....314
- premios. 2, 17, 33, 43, 56, 75, 79 oo., 86, 93, 106 o., 114, 116, 118 o., 121 o., 128 o., 156, 159 o., 166, 169, 181, 186, 190, 192, 198, 202, 206 o., 219, 223, 230, 243, 255 o., 258, 266, 269 oo., 277, 287 o., 290 o., 295 oo., 303 o., 307 o., 314, 317, 326 o., 331 oo., 341 oo., 346, 350, 352 o., 356 oo., 362, 365, 369 oo., 390
- prensa....14, 33, 51, 60, 62, 67, 70 o., 96, 120 oo., 125, 133, 147, 162, 167, 169, 179, 186 oo., 193, 196, 198, 225, 232, 237, 241 o., 245 o., 255 o., 259 o., 264 o., 289, 297, 319, 321, 332, 352, 354, 360 o., 421, 477
- procesos de selección.17, 61, 67, 74, 86, 91, 112, 120, 143 o., 156, 183, 185, 187, 190, 223, 253 o., 259, 261, 265, 267, 270, 273, 278 o., 286 oo., 290, 295, 297, 327 o., 335, 343, 352, 371 oo., 380, 389, 391
- producción....15 oo., 22, 29, 31 o., 35 o., 40, 42 oo., 46 oo., 56, 60, 64, 68, 70 o., 75, 79 o., 83 o., 88, 92, 97, 99, 101, 103 o., 108 oo., 119, 122, 124, 132, 134 oo., 145 oo., 152, 154 o., 157 oo., 171, 174 oo., 179 o., 182 oo., 187, 189, 192, 194, 196 o., 199 oo., 203 oo., 208, 218 o., 223, 230 oo., 242 o., 245, 248, 254 oo., 259, 261, 263, 265 oo., 273 oo., 281, 283 oo., 290 oo., 296, 299 o., 302 oo., 309, 311, 314 oo., 322 oo., 328 oo., 332 o., 337, 339 o., 343, 358 o., 363 oo., 368, 370 oo., 385, 387 o., 390 oo., 395, 404, 410, 415, 417, 426, 429, 477 o., 480, 482 oo.
- profesionalización..162, 299, 326 o., 344
- promoción...11, 18, 35, 63 o., 70, 81 oo., 88, 90, 93, 100 o., 106 oo., 110 oo., 115 o., 119, 121 o., 124 oo., 136 oo., 147, 158, 160, 163, 165, 174, 176 oo., 181 oo., 191 o., 197,

205, 224, 232, 234, 247, 249, 251, 257, 259, 263, 265, 278 o., 281, 286 o., 290, 292 oo., 296 oo., 301, 307 oo., 311 o., 314, 320 oo., 328 oo., 339, 341, 343 o., 357 o., 360 o., 364, 369 o., 374, 376 o., 380, 389 oo., 397, 411, 428, 466	VoD (Video on Demand).....110	Europa del este.....17, 34, 39, 41, 45, 48, 86, 89, 91 o., 97 o., 107 o., 113 o., 131, 134, 144, 154 o., 160 o., 177 o., 180, 184, 186, 189, 193, 215, 219, 248, 261, 274 oo., 280, 282, 285, 287, 290, 296, 304, 311, 314 oo., 318, 323, 344, 356, 370 o., 392, 397, 404, 406, 411, 414, 417 o., 420, 468, 484 o., 487
público...15, 17, 33, 37, 42 o., 49, 51, 55, 60 o., 63 oo., 70 o., 74 o., 77, 79 oo., 83, 94, 101, 105 oo., 113 o., 124, 133 o., 138, 142, 144, 154, 156, 159 o., 165, 175, 178, 186, 188, 197 o., 215, 217, 219, 224, 227 oo., 237 o., 243 oo., 250 o., 256, 258, 262 o., 270 oo., 274, 277, 295, 299 o., 317, 320, 323 oo., 329, 331, 333, 335 o., 338 o., 343 oo., 349 o., 354 oo., 361, 370, 373, 391, 395 oo., 488	workshops (talleres de creación y coproducción)...11, 32, 61, 69, 75, 81 o., 91, 96 oo., 104, 107 o., 111 oo., 124 o., 132, 138, 140 oo., 144 oo., 154 o., 157 oo., 161 o., 164 o., 167, 174, 176 oo., 180, 182 oo., 193 o., 196 o., 203 oo., 219 o., 222 oo., 230 o., 247 o., 251, 255, 258 oo., 265, 267, 275, 278 oo., 291, 293, 297, 303, 306, 308 oo., 314 oo., 320, 322 oo., 326 oo., 348 o., 354, 360 o., 364, 367 oo., 376 oo., 387 oo., 396, 398, 410, 430, 467, 482 oo., 486	Krajina.....335
reciprocidad, interdependencia...28, 31, 61, 66, 90, 101, 113, 118, 122, 133, 140 o., 149, 151 o., 156, 166 o., 179 oo., 192, 291, 294, 299 o., 306 oo., 316, 326, 346, 358, 379, 388 oo., 408	Youtube.....350, 396 o.	Moravia.....65, 274
redes 1, 9 o., 13, 15 o., 18, 21, 27, 30 o., 40, 42, 56, 71, 79, 85, 90, 93, 102, 113, 121, 125, 135, 140 o., 149 o., 152, 159, 173 o., 177, 179 oo., 191, 222, 233, 236, 247 o., 251, 261, 285, 300, 308, 326, 377, 381, 385 o., 388 o., 395, 397 o., 477	<b>CORRIENTES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS</b>	Países Bálticos.....97, 100, 312, 430
retroalimentación...29, 37, 56, 133, 205, 223, 292, 294, 340, 363 oo., 374, 390, 477 o., 486	Darwinismo social .....31, 151	Visegrád...45, 119, 267, 274, 291, 416 o., 428
ritos de paso.....33, 66, 84, 350 oo., 356 oo., 362	estructuralismo.....27 o.	Vojvodina.....274
ritual 10, 14, 22, 37, 49, 63, 69, 76, 84 o., 102, 107, 121 o., 195 oo., 201, 250, 289, 301, 308, 343, 345 o., 349 oo., 358 o., 361 o., 385, 406, 414, 477 o., 480	Estudios Culturales. 9, 14, 21, 27, 41, 46 oo., 402, 414	
sistema abierto...27, 55 o., 69 oo., 76, 84 o., 169, 191, 327, 363 o., 403	etnografía...17, 21, 27, 30 o., 40, 49 oo., 83, 150 o., 176, 215, 238, 343, 364, 385 o., 399, 405, 410	
sistemas/entornos.....29, 56	Etnografía Multisituada.....19, 30 o., 50, 150, 364, 408	<b>HISTORIA, POLÍTICA</b>
sitios de paso obligatorio...33, 70, 84 o., 177, 179, 189, 273, 388, 484	multiculturalismo.....27, 40, 47, 342, 413	Fascismo.....234, 336
sociedad civil...105, 118 o., 187, 324, 344	politique des auteurs.....103	Guerra Fría.....34, 86, 88, 116, 186, 193, 262, 264, 276, 336, 339, 344, 368, 370, 406
streaming.....110	Teoría de la acción.....151	RAF (Rote Armee Fraktion).....129, 406
televisiones.....18, 21, 37 o., 60, 62 o., 66 oo., 71, 79, 89, 91, 109, 111 o., 116, 123 o., 138 oo., 142, 147, 154, 159 oo., 163, 181 o., 187, 206 o., 223, 243, 256, 265, 267 o., 274, 277 o., 282, 284, 286, 292 o., 296 oo., 303 o., 308, 317, 319 o., 324, 327 o., 331, 335, 346, 349, 355, 359, 368 o., 373, 377 oo., 391, 396, 398, 421, 428 o.	Teoría de los juegos.....151	Segunda Guerra Mundial47, 79, 86, 174, 234, 336, 363, 368
tercer sector.....76, 86, 119, 304	Teoría del Actor-Red.....27, 30, 33, 55 o., 150 o., 385	<b>PAÍSES</b>
traducción.....10, 20, 41, 111, 255, 257, 264, 290 oo., 327, 411	Teorías de la Complejidad.....28	Albania (AL)...10 o., 17, 23, 72, 135, 219, 236, 248, 268, 275, 466
turismo.....196, 234, 238, 326, 337, 364	Teorías de la Criticalidad.....28	Armenia (AM)....23, 30, 132, 185, 314 o., 410
Twitter.....397	Teorías de la Estructuración...9, 27, 404	Austria (AT).....23, 44 o., 275
valor añadido...15, 56, 107, 121 o., 202, 242, 256, 259, 273, 299 oo., 306 o., 320, 323, 326, 350 o., 354, 358, 362 o.	Teorías de sistemas. 9, 21, 27 oo., 31, 36 o., 55 o., 69 o., 126, 363, 385	Azerbaiyán (AZ).....23, 132
valor simbólico...308, 329, 352, 356, 358 o.	Teorías del Caos.....28	Bélgica (BE)...23, 273, 296, 332, 369, 378
	<b>DENOMINACIÓN GEOPOLÍTICA</b>	Bielorrusia (BY).....21, 23, 280, 284
	África 119, 172, 264, 402 o.	Bosnia-Herzegovina (BA)...16, 23, 48, 72 o., 91, 135, 145, 161, 216, 230 o., 248, 255, 270, 272, 296, 337, 350, 427, 466
	América Latina...43, 119, 172, 261, 270, 375, 410	Bulgaria (BG)....16, 23, 41, 72, 83, 90, 94, 100, 105, 110 oo., 125, 135, 139, 141 o., 147, 157 o., 161 o., 164, 176, 185, 191, 218, 220, 230, 247 o., 255, 271, 273, 275, 325, 389, 418, 420, 428, 466, 484
	Balcanes. 10, 16, 40 o., 45, 48, 63, 99 o., 108, 112 o., 118, 125, 138, 142, 158, 162 oo., 176, 182, 185, 191, 197, 199, 206, 220, 228 oo., 247 o., 251, 254 o., 259, 261, 263, 266, 269 oo., 273 oo., 280, 284, 308, 316, 349, 373, 377, 389 o., 402, 405 o., 412 o., 419 oo., 428 oo., 484	Canadá (CA)...23, 66, 80, 82, 89 oo., 184, 219, 262, 287, 299, 373, 412, 427
	Bohemia.....65, 274	Cheslovaquia (antigua) (CS) 16, 23, 72, 236, 268, 274
	Centroeuropa...65, 79, 81, 133, 185, 401, 404	Chipre (CY).16, 23, 73, 92, 246, 268, 274, 466
	difusionismo.....149	Croacia (HR)16, 18, 23, 73, 88, 90 o., 100 o., 118, 135, 220, 225, 239, 246, 248, 270, 275, 280 o., 284, 287, 334, 387, 466
	Europa central y del este...41, 44 o., 68, 76, 89 o., 99, 111, 114, 131, 142, 146 o., 153, 155, 161 oo., 177, 191, 197, 215, 247 o., 251, 258 o., 261, 266, 274 o., 280, 294 o., 297, 316, 318 o., 327, 340, 344, 354, 367, 369 o., 377, 381, 389 o., 395, 484 o.	Dinamarca (DK)....23, 92, 115, 119, 124, 137, 176, 218, 247 o., 295, 357, 389, 425 o.
		Eslovenia (SI).....16, 23, 72, 89, 91, 135, 216, 246, 248, 275, 466
		Estados Unidos (EE.UU.).....23, 40, 119, 127, 220, 298, 303, 334 o., 374, 378
		Estonia (EE).....21, 23, 66, 220, 268, 278, 378, 466
		Finlandia (FI).23, 92, 123, 164, 296, 332, 337, 367, 369, 378, 427

Francia (FR)....23, 34, 88, 90 o., 123, 161, 165, 186, 219 o., 231, 285, 296, 302, 305, 318, 332, 374, 378, 408, 410, 413, 467	Macedonia (MK).....23, 220, 334	Suiza (CH).....23, 295, 332, 427
Georgia (GE)....23, 112 o., 129, 132, 157, 219, 248, 273, 275, 295 o., 316, 467	Moldavia (MD)...21, 23, 131 o., 178, 248, 275, 315, 379, 426, 467	Turquía (TR).....23
Grecia (GR)...9, 16, 18, 23, 45, 59, 61 oo., 72, 88 oo., 93, 98, 105, 113, 115, 120, 135, 137 o., 143, 146, 199, 217, 219 o., 238, 243, 248, 255 o., 268, 270, 280, 282, 291, 316, 325, 331 o., 340, 378, 397, 427, 466	Montenegro (ME)...16, 23, 248, 416, 466 o.	Turquía (TU).....16, 18, 23, 72 o., 90, 92, 100 o., 135, 147, 163, 217, 230, 244, 248, 253, 255 o., 275 o., 280, 291, 325, 378
Holanda/Países Bajos (NL)23, 73, 85, 99, 101, 120, 176, 287, 305, 425	Polonia (PL)..16, 23, 45, 72, 91, 100, 105, 120, 127, 139, 160, 163, 174, 219, 246, 267, 275, 280, 288, 295, 305, 367, 369, 426, 466	U.R.S.S.. .21, 248, 274 oo., 284, 339, 344, 466
Hungría (HU)....16 oo., 23, 44 o., 72, 91, 127, 137, 159, 162, 185, 191, 219, 248, 267, 280, 396, 425 oo., 466	República Checa (CZ).....9, 16, 18, 23, 45, 65, 72 o., 76, 81, 88 o., 105, 111, 120, 124, 127, 142 o., 147, 153 o., 159 o., 171, 176, 180, 182, 200, 203, 206 o., 215, 220, 245, 247 o., 257 o., 267, 274 o., 288, 293 oo., 299, 345 o., 369, 389, 396, 426 o., 466	Ucrania (UA) 21, 23, 66, 100, 131 o., 185, 258, 275, 280, 284, 426, 467
Kosovo (KO)...2, 7, 10, 16, 18, 23, 72, 91, 101, 105 o., 113, 121, 127 o., 139, 142, 163 oo., 175, 179, 182, 191, 206, 216, 219 oo., 227 o., 230 oo., 237 o., 247 o., 250, 255, 268, 275 o., 280, 285, 325, 348, 350, 355, 361, 416, 418, 420, 428	República Eslovaca (SK). 16 o., 23, 45, 72 o., 79 oo., 83, 92, 127, 142, 215, 220, 258, 267, 275, 426 o., 466	Yugoslavia (antigua) (YU). .16, 23, 44, 48, 72 o., 88, 99, 101, 127 oo., 142, 147, 159, 165, 174 o., 190 o., 216 o., 221 o., 228 o., 231, 236, 238, 250, 263, 268, 271, 274 o., 280, 291, 296, 316, 334 o., 341 oo., 350, 377, 402, 406, 414, 426
Letonia (LV).....21, 23, 39, 100, 416, 466	Rumanía (RO). .16, 23, 72 o., 89, 92, 102, 116, 132, 135, 137, 141, 143, 164, 185, 191, 218, 220, 246, 248, 275, 280, 284 oo., 298, 379, 466	Chipre (CY).....23, 220
Lituania (LT).....21, 23, 466	Rusia (RU).....21, 23, 113, 132, 156, 199, 275, 280, 284	Eslovenia (SI).....23, 191, 295, 426
Macedonia (FYROM)....16, 23, 73, 88, 90, 92, 135, 161, 178, 230, 248, 270, 274, 348	Serbia (RS)...16, 23, 42, 72 o., 91 o., 100, 105, 127 oo., 135, 140, 182, 220 o., 228, 248, 270, 275, 280, 335, 420 o., 426, 466	Italia (IT). 23, 100, 112, 155, 157, 177 o., 219 o., 281, 332, 426 o., 430

## PREMIOS.....

Golden Hobby-Horse.....369
Palma de Oro (Cannes).81, 91, 220, 263, 373

## ÍNDICE DE PELÍCULAS

<b>O</b>	<b>D</b>
66 Seasons/66 sezón.....79 oo., 219, 371	Demà al mar/Mañana al mar (2005, ES-CAT).....303
<b>A</b>	<b>E</b>
All for the good of the world and Nosovice/Vše pro dobro světa a Nošovic (2010, CZ).....298	Être et avoir.....91
Andrzej Wajda: Let's Shoot!/Andrzej wajda: róbmy zdjęcie! (2008, PL).....160	Europe Next Door/Evropa Preko Plota (2005).....127
Apaga y vámonos (2005, ES-CAT).....303 o.	Exandas/Εξάντας.....60
Auto*mat (2009, CZ).....343	To Bea dnd To Have/Être et avoir (2002, FR).....91
<b>B</b>	<b>F</b>
Belovy/Беловы (1993, RU).....156	Facades/Fasade (1972, YU).....231
Black Film/Crni film (1971, YU).....129, 231	Fahrenheit 9/11 (2004, US).....91
Bowling for Columbine.....91, 219, 373	Father to Son (Isältä pojalle, 2004, FI).....164
Bowling for Columbine (2002, US/CA/DE).....91, 219, 295, 373	Flying. Confessions of a free woman (2006, DK).....357
Budrus (2009, IL/PS/US).....333	<b>G</b>
Father to Son (Isältä pojalle, 2004, FI).....164	Gaza, we are coming (Γάζα ερχόμαστε, 2009, GR).....332
The Border/Hranica (2009, SK).....258 o.	Georgi and the Butterflies/Георги и пеперудите (2004, BG).....158, 322
The Kids Grow Up (2007, US).....165	The Gleaners and I/Les glaneurs et la glaneuse (2000, FR)...91
<b>C</b>	Inshallah Beijing! (2008, IT).....332
Capitalism. A Love Story (Michael Moore, 2009).....64	Ivetka and the mountain/Ivetka a hora (2008, CZ).....345
Cash & Marry (Плати и жени, 2009, MK/HR/AU/US).....334	<b>K</b>
Checkpoint (2003, מְחֵקֵם, IL).....332	Koyaanisqatsi.....68
Colossi of Love (2010, GR/GE).....61, 63, 321	The Kids Grow Up (2007, US).....165
Cooking History/Ako sa varia dejiny.....81 oo., 93, 220	<b>L</b>
Czech Dream/.....81 o., 219, 293, 296, 298, 355, 421	Lora: testimonies (Lora: svjedočanstva, 2004, HR).....334 o.
Czech Peace/Český mír (2010, CZ)...11, 207, 220, 296 oo., 475	Lost Holiday/Ztracená dovolená (2007, CZ).....159 o.

The last Black Sea Pirats and Sir Norman Foster (BG).....161	Redemption Attempt of a TV Repairman Josef Lávička in Nine Scenes/Pokus a duchovní nápravu opraváře televizi Josefa Lávičky v devíti obrazech.....65
<b>M</b>	Room without a View/.....101, 219
Married to the camera/Kamerayla İzdivaç (2010, TU).....230	Roots of Relationship/Pravstahy.....65
My Beautiful Dacia/Lijepa moja Dacia (2009, RO, ES).....164	Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel (2004, BE/FR/DE/UK).....332
The Mosquito Problem & Other Stories/Проблемът с комарите и други истории (2007, BG).....157	
<b>N</b>	<b>S</b>
Night and Fog/Nuit et Brouillard (1955, FR).....91	Searching for a Storm (2009, US).....334 o.
Nuit et Brouillard.....91	Six degrees (PL).....395 o.
<b>O</b>	The Salvation of little Zorica/Spas male Zorice (1929, CR).....239
Once Upon A Time.....255	The Source/Zdroj (2005, CZ).....160
The Old School of Capitalism/Stara škola kapitalizma (2009, RS).....129	To Shoot an Elephant (Matar a un elefante, 2009, ES).....332
<b>P</b>	<b>T</b>
Las playas de Agnès.....80	Tobacco Girl (2009, DE).....348, 350
Paper heads/Papierové hlavy (1995, CZ).....154	<b>W</b>
Pavel and Lyanlya (a Jerusalem Romance)/Павел и Ляля (1998, RU).....156	Waltz with Bashir ((2008, ואָלם עם באשׂיר).....332
Porto Maghere.....95	War Zone/Εμπόλεμη ζώνη.....60
The Public Execution/Öffentliche Hinrichtung (1974, GE)....129	Whose is this Song?/Чия е тази песен? (2003, BG, BE).....273
<b>R</b>	Wrathful December/Οργισμένος Δεκέμβρης (Chrysa Tzelepi y Akis Kersanidis, 2009).....62
MEDIA	<b>Z</b>
Rabbit à la Berlin/Królik po berlinsku (2009, PL).....10, 160	Zeitgeist (Peter Joseph, 2007).....64





## ANEXOS

### FECHAS DE INCORPORACIÓN A LA UE Y AL PROGRAMA MEDIA

A continuación, incluimos una tabla con las fechas de incorporación de los países de la muestra a la *E* y al programa para la promoción del audiovisual europeo *EDIA* (ordenados según su año de incorporación a dicho programa):

**Tabla 7: Fechas de incorporación al programa MEDIA de la Unión Europea**

ESTADO	Año de incorporac. a la UE	Año de incorporac. al programa MEDIA	Fecha de incorporac. al programa MEDIA de la UE
GRECIA	1981	1991	1991 (MEDIA I)
BULGARIA	2007	2000	2000 (MEDIA II)
POLONIA	2004	2002	Enero de 2002 (MEDIA plus)
LETONIA	2004	2002	2002
ESTONIA	2004	2002	2002
REPÚBLICA CHECA	2004	2002	30.de julio de 2002
LITUANIA	2004	2002	2002
REPÚBLICA ESLOVACA	2004	2003	2003
ESLOVENIA	2004	2003	25 de marzo de 2003
CHIPRE	2004	2003	13.de febrero de 2003
HUNGRÍA	2004	2004	1 de mayo de 2004
RUMANÍA	2007	2007	1 de enero de 2007 (MEDIA 2007)
CROACIA	-	2008	17 de marzo de 2008

Otros países de la muestra analizada (y algunos de los países aledaños, antiguos miembros de la U.R.S.S.) actualmente no son miembros ni de la *UE* ni del programa *MEDIA*, aunque se encuentran en distintas fases de negociación para su adhesión:

ESTADO	UE	Fase de incorporación l programa MEDIA (en el año 2011)
MONTENEGRO	-	Abiertas las negociaciones para ser miembro de pleno derecho
TURQUÍA	-	Abiertas las negociaciones en 2011 para participar en el programa MEDIA 2007-2012
SERBIA	-	Su elegibilidad depende de la ratificación de la directiva de "Televisión sin fronteras" y la directiva UNESCO para la diversidad cultural.
ALBANIA	-	Su elegibilidad depende de la adaptación de la legislación nacional a la "acquis communautaire"
BOSNIA	-	Su elegibilidad depende de la ratificación de la directiva UNESCO para la diversidad cultural.

ESTADO	UE	Fase de incorporación I programa MEDIA (en el año 2011)
HERZEGOVINA		
MONTENEGRO	-	Su elegibilidad depende de la adaptación de la legislación nacional a la "acquis communautaire"
MOLDAVIA	-	Su elegibilidad depende de la adaptación de la legislación nacional a la "acquis communautaire"
UCRANIA	-	Su elegibilidad depende de que cumpla las condiciones propuestas por el programa
GEORGIA	-	Oportunidades de cooperación

Por último, añadimos los datos sobre la incorporación a la *UE* y al programa *MEDIA* de los países de Europa occidental en los que se han desarrollado actividades vinculadas al cine documental (festivales, *workshops*) con repercusión para el cine documental en/del este del continente:

ESTADO	Año de incorporac. a la UE	Año de incorporac. al programa MEDIA	Fecha de incorporac. al programa MEDIA de la UE
ITALIA	1952	1991	MEDIA I
DINAMARCA	1973	1991	MEDIA I (sede para la oficina de cine documental)
PAÍSES BAJOS	1952	1991	MEDIA I
FRANCIA	1952	1991	MEDIA I
SUIZA	No es miembro	2006	1 de abril de 2006 (MEDIA plus (2001-2006))

## AYUDAS MEDIA DE LA UE

Tabla 8: Ayudas MEDIA de la UE asignadas a los festivales de la región

Nombre internacional del Festival	2007	2008	2009	2010	2011
Belgrade Documentary and Short Film Festival					
Krakow Film Festival (Documentary, Animated and Short Fiction)		X		X	
Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Film					
Astra Film Festival					
Jihlava International Documentary Festival	X	X	-	X	
International 1001 Documentary film Festival					
Mediterranean Documentary Film festival					
Images of the 21 <sup>st</sup> Century. Thessaloniki Documentary Festival				X	X
Ljubljana International Documentary Film Festival					
Mediterranean Festival of Documentary Films					
Dialéktus European Documentary and Anthropological Film Festival					
DOKUFEST. International Documentary and Short Film Festival					
Tirana International Film Festival					
DokMa. Documentaries in Maribor, international film festival					
Planet Doc Review film festival				X	
Zagrebbox. International Documentary Film Festival					X
Magnificent 7. European feature documentary film festival					
Asterfest. International Film & Video Festival of Southeastern Europe					
Lemesos International Documentary Film Festival					
Documfest. International Documentary Film Festival					
Documentarist					
Nicosia International Documentary Film Festival "Views of the World"					
International Documentary Film Festival Documfest					
Beldocs. International Feature Documentary Film Festival					
Fórum.DOCsk					
Makedox					

## ALGUNOS FORMULARIOS DE LA BASE DE DATOS

MENU PRINCIPAL - [F\_00 Festivales]  
 Archivo Edición Ver Insertar Formato Registros Herramientas Vepkiana 2

doc	rol	utilites	linal	gendoc	1ª ed. ciudad	PAISES	ingles	titulo festival	siglas fest	edn dokweb	afallogos	distabase	fecha	fecha apr	solo doc	web	mercado	patching	nombre mercado	FILM_ARCHIVE	email	
6405								Astra FF (Documentary and Anthropology I					70	70								
								F_ASTRA_DOC	1993													
								Sibiu	ROMANIA													
6327								Banja Luka Internacional Film Festival					70	70								
								F_BH_BanLu_INNAL	2008													
								Banja Luk	BOSNIA-HEF													
6454								Beldocs					70	410								
								F_SB_BELDOCS	2009													
								Belgrade	SERBIA													
6411								Belgrade Documentary and Short Film Fest					70	70								
								F_SB_BELG_SHDOC	1959													
								Belgrade	SERBIA													
6901								Bodrum Film Festival					70	70								
								F_TU_BODRUM_FF	0													
								Bodrum	TURKEY													
6898								CPH:DOX					70	70								
								F_DK_CPHDOX	2003													
								Copenhagu	Denmark													
6374								Dialektus Festival					70	70								
								F_HU_BU_DIAL_DOC	2002													
								Budapest	HUNGARY													
6578								Dignity & Work - Gdansk DocFilm Festival					70	400								
								F_PL_GDAWORK_DI	2003													
								Gdansk	POLAND													
6903								Doc/Fest Sheffield					70	70								
								F_UK_SHEFF_DOC	1994													
								Sheffield	UNITED KING													
6494								DOCBOAT online Film Festival					70	70								
								F_PL_DOCBOAT	2009													
								Warsaw	POLAND													

Festivales Edic Festivales Cidos fest

Nuevo

contenido Arial 10 Ver Insertar Formato Registros Herramientas Ventana ?

## (F) Festivales y Premios

6443 **F\_GR\_THES\_DOC** pelixtest

**Images of the 21st century. Thessaloniki Doc Fes**

titulo festi. **Images of the 21st Century. Thessaloniki Documentary Festival**

titulo\_largo **Εικόνες του 21ου Αιώνα. Θεσσαλονίκη Ντοκιμαντέρ Φεστιβάλ**

titulo\_original **Εικόνες του 21ου Αιώνα. Θεσσαλονίκη Ντοκιμαντέρ Φεστιβάλ**

☒ **util tesis** añro\_mercado: **TEMA**

género **DOCU** dirección: **TEMA**

**1999** AÑO 1ª edición: **1999** deadline aprox.: **1999** tarifa aprox.: **0**

**pasado\_database** fecha aprox (mes/día): **/ 0**

ciudad: **Thessalo** catálogo ☐ solo docu ☒ mercado: ☐ pitching: ☐

país: **GREECE**

**EDICIONES**

nºedic	c.edic	pasado	año	titulo_edición	cat	FALTA	fecha inici	fecha fina	ciudad	país
13	F_GR_THES_DOC_2011	C	2011	+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	11/03/2011	20/03/2011		
12	F_GR_THES_DOC_2010	C	2010	+	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	07/03/2010	16/03/2010		
11	GR_THES_DOC_2009	C	2009	+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	13/03/2009	22/03/2009		
10	GR_THES_DOC_2008	C	2008	+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	07/03/2008	16/03/2008		
9	GR_THES_DOC_2007	C	2007	+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	16/03/2007	25/03/2007		
8	GR_THES_DOC_2006	C	2006	+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	10/03/2006	19/03/2006		
7	GR_THES_DOC_2005	C	2005	+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	01/04/2005	10/04/2005		

**'a** país: **empresa** añro\_mercado: **0** departamen: **Images of 1** codigo\_edición: **F\_GR\_THES\_D** fecha\_mer: **+**

características comentarios: **AÑO QUE VIENE FEB Y MARZO EN TESALONICA 2Y** +info

fuente **DOKWEB** fecha **18/04/2010** web **http://www.dokweb.r INFO** contenido **dimitri epides** página **20/04/2010**

web oficial: **http://tdf.filmfestival.gr/default.asp** seedox ☐ edn ☐ dokweb ☐ publicaciones ☐

teléfono 1 **0** contacto email: **0** 1er año mercado: **0** nombre mercado: **0**

añro\_mercado: **0** departamen: **0** codigo\_institucion: **0** fecha\_mer: **0**

dudas codigo

tema: **DOKWEB** fuente: **49** tema: **49** web: **49**

The Thessaloniki Documentary Festival "Images of the 21st Century" is an international Festival of Documentary films and videos. The main aim is to introduce and promote the most important documentary productions worldwide and to create an international forum for the presentations and discussion of

Registro: 1 1 de 1 (Filtrado) Nuevo FILT NUM

Vista Formulario

Género peli ciudades idiomas países cargos Autores/as Temas Filmotecas fuente Empresas Festivales Edición test Ciclos

[illegible]



[illegible]

## DOSSIER DE PRESENTACIÓN DE LA PELÍCULA CZECH PEACE

CZECH  
PEACE

Institute of Documentary Film

A pre-war comedy

**Synopsis**

**THE STORY OF STAR WARS, THE COLD WAR AND THE WAR ON TERROR IN ONE SMALL CZECH VILLAGE. CZECH PEACE – FROM THE CREATORS OF THE FAKE HYPERMARKET COMEDY CZECH DREAM.**

*"The building of the extraordinarily powerful and technically advanced American radar base would reduce us to a tool in the unilateral American foreign policy focused on the so-called war on terrorism, a policy that also aspires to military domination of the universe. But this war has in fact strengthened terrorism, destroyed Iraq, destabilized the entire region and is ending in the prisons of Guantánamo and Abu Ghraib. Thorough protection against the dangers of war and terrorism demands the reduction of world tensions, not new bases that only exacerbate the hostility."*


**Jan Neoral**  
MAYOR OF TROKAVEC

---

*"In a few years, when those countries we assume are developing weapons of mass destruction actually have them, it will be better for our security to have the radar shield."*

**Karel Schwarzenberg**  
CZECH MINISTER OF FOREIGN AFFAIRS  
AND MEMBER OF THE TRILATERAL COMMISSION

As part of its National Missile Defense Program, the US plans to build a military base in the Czech Republic, a former hiding place for Soviet nuclear rockets during the Cold War. Despite the fact that 73% of Czechs are against the project, the government has continued with negotiations. Supporters of the base claim that it will strengthen the country's defense against the global threats of the 21st century. Opponents, on the other hand, point out that the plan essentially shifts the Iron Curtain toward the east; they also insist that it represents an attempt by the USA to rule the world.





**War !!!**



Everything will explode, burn, and die...that's what readers learn in media coverage from both the supporters and opponents of the US radar base. Supporters of the base use threats from the War on Terror, saying "rogue states" can't wait to shower the country with rockets. Opponents claim the same thing will happen if the radar is built. According to both parties war is inevitable.

The Czech Republic found itself the focus of the world's superpowers virtually overnight. Within a single year the country was visited by George Bush, Condoleezza Rice and dozens of lobbyists representing American arms manufacturers. The Russians threatened to aim their nuclear missiles at the Czech Republic. The largest Czech civil movement since the Velvet Revolution came together to protest against the American base. People are even willing to fight on public squares over the subject of the radar base. Peace activists occupied the military area where the radar is to be built and declared it the independent state of PEACELAND. They were soon arrested under dramatic circumstances. Czech politicians are preparing for a serious battle over the radar in Parliament. Opposition deputies complain in the press that representatives of the arms industry have invited them to private dinners. Political scientists treat the situation as a new phase in the Cold War.

**A feature-length documentary about Czechs not knowing whether to invite a foreign army to the country, having already experienced Soviet occupation, and likewise conscious of the current controversial War on Terror. A playfully explosive film of our times. A stringently independent portrait of both sides of the war front.**





State  
Cinematography  
Fund

Hypermarket Film, s.r.o.  
Osadní 6, 170 00 Praha 7  
Czech Republic

T) +420 603 180 312  
E) filip@remunda.com





## Institute of Documentary Film

## Treatment



Czech and American military experts have agreed that the best place to build the radar base is the Brdy Military Area – a place where the Soviet Union in the 1980s installed nuclear missiles in response to the deployment of American **Pershing** missiles in Germany.

The mayors of the towns in the immediate vicinity of the planned base established the "League of Mayors" in order to confront the pressure in unison. The state tried to sweeten the deal with offers of generous subsidies to support regional development. One of the mayors responded to the offer by saying: "We don't want to sell the village in exchange for their money. That's out of the question. We're not going to sell the village for a new wastewater treatment plant. After all, what good would it be if the village is deserted because of the radar and the American mercenaries?"

## The leading characters in the film



In response to the mass protests the government named **Tomáš Klvaňa** as its spokesman on matters concerning the American base. Dubbed "Mr. Radar" by the press, Klvaňa took a break for a few months from his position as director of British American Tobacco and began work, with the help of an American PR agency, to persuade Czech citizens that the radar was both harmless and essential for peace.

*"Threats of reprisals against our new enemies needn't be effective. They're not afraid to die as long as they take enough other people along with them. We have to be able to defend ourselves against their weapons. The United States already has a basic security system. The European anti-missile bases expand protection against medium and long-range missiles to America's European allies. We would never be able to protect ourselves against this threat on our own. The United States has already invested over 100 billion dollars in the development of the system."*

Tomáš Klvaňa

PR manager of the For the radar campaign



"I'm not a target!"

The unofficial spokesman for the anti-radar opposition is **Jan Neoral**, the mayor of Trokavec, a village located a mere 2 kilometers from the planned radar base. One of the first to stand up to the radar base, this eccentric Czech cowboy and rural sage knows what he is talking about: he was trained as a radio operator. He remembers his colleagues who lost their health as a result of working with military radars. Concerns regarding health risks initiated his interest in the topic on a wider scale. He began to collect all of the available information on the plan to build the American base in Brdy, established a website and made contact with journalists from around the world, including the United States, the UK, Russia, China, Japan, Australia and elsewhere. He began to take an interest in the broader context of the American offer, moving beyond the impact of the base on the health of local residents to also include the geopolitical, strategic and philosophical aspects of the situation.

*"I don't mind the people that call me a snake and an idiot. They're entitled to their opinion. And I don't give a damn about the politicians. I simply don't want that monstrosity here, not because of reasons I've invented on my own, but on the basis of evidence from experts. And the people around here don't want it either. These gentlemen here would have to call all of them idiots as well. Our people authorized us in a town referendum to fight tooth and nails against the radar."*

Jan Neoral

Mayor of Trokavec



State  
Cinematography  
Fund

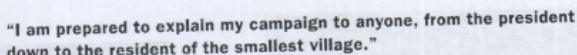
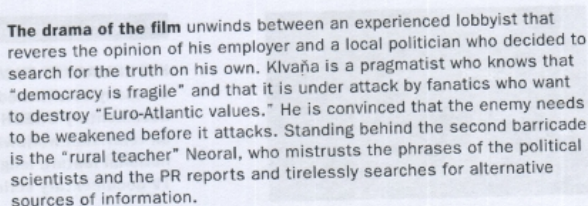


Hypermarket Film, s.r.o.  
Osadní 6, 170 00 Praha 7  
Czech Republic

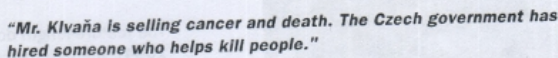
TJ +420 603 180 312  
E) filip@remunda.com







Tomáš Klvaňa  
PR manager of the *For the radar* campaign



Jan Neoral  
Mayor of Trokavec

George W. Bush  
Condoleeza Rice  
Václav Havel  
Vladimir Putin  
Slavoj Žižek  
Michael Moore

CZECH PEACE is the second joint film by Vít Klusák and Filip Remunda. As the film's creators we recede into the background and record the events in our country in an observant documentary manner. The raw action is dramatic on its own account; it provides testimony on the spirit of the period, the standing of a small country at a time when new relationships are being created between the superpowers.

We want to "read" the historical events as if from a 100-year-old newspaper which, from today's perspective, with the layers of period truths peeled back, makes us chuckle. We aren't interested in rehashing the tired clichés of how democracy must be defended with blood or that the radar will cook us like a microwave oven; we want to marvel at similar simplifications and try to look at the world through the eyes of a child trying to comprehend the position of the mayor of Trokavec and Czech ministers with an open mind, with perception, sensitivity and inquisitive originality.

The film isn't narrated by "talking heads;" we don't film interviews, but situations. The truth is revealed to us in the comedic aspects of the life and death situation. Jaroslav Hašek masterfully accomplished something similar in his classic novel, *The Good Soldier Švejk*.

The subject of the radar has inspired human creativity, including more than 10 protest songs and those in favor, ranging in style from country to hip hop. We intend to incorporate three of the best songs into the film. The pinnacle of absurdity is the song ♪ that was sung by the Czech Minister of Defense Vlasta Parkanová as a present to President George W. Bush. The minister personally presented the president a copy on CD during his visit to Prague in May 2007.



T) +420 603 180 312  
E) filip@remunda.com







#### Production company profile

**HYPERMARKET FILM Ltd.** is an independent European production company established in 2003 and based in Prague. Our feature documentary **CZECH DREAM** is being distributed in cinemas and on television worldwide. Our company develops documentaries and fictional feature length films for international audiences and produces TV documentary series for Czech Television.

#### Directors' filmography

##### Vit Klusak and Filip Remunda

The feature-length documentary film comedy **CZECH DREAM** (94 min., 2004), the most successful documentary film in Czech distribution after 1989. The film has been shown in theaters in the USA, UK, France, Germany, Poland, Hungary, Slovenia, Estonia and Slovakia. It has also been sold to television stations in 24 countries around the world and has won prizes at many film festivals, including:

- 48th annual San Francisco International Film Festival, USA 2005: **Golden Gate Award for best feature-length documentary film**
- Aarhus Film Festival, Denmark 2004: **First Prize for Best Documentary Film**
- Traverse City Film Festival (film festival director, M. Moore), USA 2005: **Best Documentary Award**
- Jeonju International Film Festival, South Korea 2005: **JJ-Star Award**
- 45th annual Cracow Film Festival, Poland 2005: **People's Choice Award**
- Zolotoy Vityaz Čeljabinsk, Russia 2005: **Best Director Award**
- FFFB.be Filmfestival Brussel, Belgium 2005: **Be TV Award for Best Film**
- Lubuskie Film Summer, Lagow, Poland 2005: **Silver Grape Award**
- Int. Film Festival Poslanije k člověku St. Petersburg, Russia 2005: **Special Jury Prize**
- International Film Festival Ljubljana, Slovenia 2004: **FIPRESCI Award (Critics' Prize)**
- FAMUFEST, Czech Republic 2004: **Maxim – Best Film of the Festival and Audience Award**
- [www.czech-dream.com](http://www.czech-dream.com)

#### CZECH PEACE

Recording	XD-CAM HD
Distribution	35 mm, DOLBY DIGITAL
Cinema version	95 min.
TV version	DIGITAL BETA > 52 + 57 min.
Budget	362 706 EUR
Premiere	April 2009



State  
Cinematography  
Fund



Hypermarket Film, s.r.o.  
Osadní 6, 170 00 Praha 7  
Czech Republic

T) +420 603 180 312  
E) [filip@remunda.com](mailto:filip@remunda.com)



## RESUMEN

---

El estudio de festivales en el marco académico ha protagonizado un fuerte auge en los últimos diez años, lo que ha permitido analizar estos eventos cinematográficos desde una perspectiva sistémica y global. La necesidad de establecer un mapa internacional de los festivales, así como la importancia de su análisis desde la perspectiva organizacional y antropológica, son campos de estudio recién abordados, en los que se han abierto innumerables líneas de investigación.

Esta tesis propone analizar, desde una perspectiva antropológica, las formas de funcionamiento del circuito de festivales de cine documental contemporáneo en la mitad este del continente europeo, haciendo incapié en su dimensión internacional, para analizar las interacciones sociales, económicas y culturales que se han ido tejiendo entre los distintos eventos en los últimos veinte años.

Basándose en las teorías de redes y sistemas, este trabajo propone, por un lado, un modelo teórico para el análisis de circuitos de circulación cultural internacional (específicamente el estudio de festivales cinematográficos), que incluye una amplia revisión bibliográfica sobre las últimas aportaciones sobre el tema; y por otro lado, su aplicación al estudio de caso de los festivales especializados en cine documental en la mitad este del continente europeo.

En el primer capítulo proponemos una visión estructural del circuito internacional de festivales analizando cuatro secciones: nodos (los festivales), redes (la aparición histórica del circuito), actores (agentes que circulan por la red) y marcos (límites normativos que modelan su desarrollo). El segundo capítulo propone un estudio pormenorizado de las formas de interacción entre festivales, así como las dinámicas de cooperación y competitividad que se establecen entre ellos. El tercer capítulo analiza las distintas agendas que se llevan a cabo a través de las actividades del festival (temporal, espacial, política, cultural, económica y ritual) y que son fundamentales para entender su funcionamiento. Y en el cuarto y último capítulo partimos de la idea de retroalimentación, para analizar las formas en que el circuito de festivales y las dinámicas de producción de filmes se influyen mutuamente.

En definitiva, esta tesis supone un intento de sistematizar el estudio de festivales (históricamente limitado a las historias conmemorativas de encargo y a las críticas de prensa especializada) desde una perspectiva académica, ofreciendo un modelo universal para el estudio de dinámicas socioculturales, pero también económicas y organizacionales en el marco del circuito internacional de circulación cinematográfica. Además, es un primer paso hacia la reconstrucción de un mapa internacional de los festivales (en el marco específico del documental) y una reivindicación de la importancia de su papel en la historia del cine mundial.

## ABSTRACT

---

In the last ten years, the analysis of film festivals has spread in the academic field, with systemic and global approaches for the study of cinematographic events. Departing from the proposal to reconstruct the international map of film festivals, and the perspective of organizational and anthropological studies, several research areas have opened up in this field.

In this thesis, I propose to analyse, from an anthropological perspective, the functioning patterns of contemporary documentary film festivals in the eastern part of Europe during the last 20 years. For this, I have focused on its international dimension, to explore the social, economic and cultural interactions which have grown among the events.

Aligned with the system and network theories, this work presents, on one hand, a theoretical model for the analysis of international circuits of cultural distribution (specifically the field of film festivals), based on a thorough review of the current bibliography related to this topic; and on the other hand, applies this model to examine the international circuit of film festivals specialized in documentary film in the eastern part of Europe.

In the first chapter of this thesis I advocate a structural model to examine the international festival circuit, through the analysis of four differentiated sections: nodes (the festivals), networks (historical development of the circuit), actors (agents who work within the network) and frames (regulatory limits that shape its development). In the second chapter, we make a close analysis of the patterns of interaction among the festivals, based on the cooperation and competitive dynamics established among them. The third chapter examines the agendas which are played through festival activities, analysing its temporal, spatial, political, cultural, economic and ritual dimensions. And finally, in the fourth chapter, I apply the concept of “feedback” to analyze the mutual influence among the festival circuit and the dynamics of documentary film production.

To sum up, this thesis tries to articulate a systematic model for the analysis of film festivals (whose study has been historically limited to anniversary books and film criticism) from an academic perspective, to offer a generalisable model for the analysis of sociocultural dynamics, but also for examining economic and organizational practices of film distribution in the frame of the international film festival circuit. This can also be considered as an initial attempt to map the international network of film festivals (in the specific area of documentary) and a vindication of the importance of its role for the history of world cinema.



## CONCLUSIONS<sup>432</sup>

---

This research has investigated the cultural networks created around documentary film festivals in the last two decades in the eastern part of the European continent. Through the analysis of festival operation, we have tried to test our hypothesis that considers the specialised film festivals as key nodes for the development of documentary culture.

Departing from the study of circulation patterns of films and professionals, this thesis aims to reconstruct the contexts of documentary production and distribution within EU enlargement and, at the same time, to explore the modes of representation which are present in the documentaries that have travelled through that circuit. Using ethnographic approaches to explore the cultural, social and economic interactions within this circuit, I propose several case studies to analyse the diverse dimensions of the festival experience.

### **New approaches for the analysis of film festivals**

First of all, this study proposes a systemic model for the analysis of film festivals (and in a wider sense, for the study of cultural circulation practices in general). Inspired by Actor-Network and System Theories, this model is built, on one hand, on a thorough revision and comment of the contemporary bibliography devoted to film festival analysis; and on the other hand, on two methodological innovations: ethnographic analysis of social practices and computer-based data management.

This thesis proposes a systemic model for operational analysis of the international film festival circuit which serves to analyse how film festivals operate and interact, creating an international network of documentary production and distribution. This structural model for the study of film festivals combines aesthetic, social and economic analysis, in an attempt to answer the question of why the development of cultural industries follow patterns that cannot be understood applying exclusively economic parameters, vindicating the importance of the analysis of social practices, and at the same time, moving away from the dichotomy which opposes art and commerce as independent spheres. This model proposes to deconstruct the different agendas that coexist during a festival, categorizing different dimensions of the event: the temporal, spatial, economic, cultural, political and ritual. Through the analysis of these multiple spheres, this research reflects on the influence of some issues which tend to remain out of the official discourse of film criticism, but nevertheless are of key importance to understand the success or failure of one festival, and especially to understand its relevance, influence and position in the international sphere.

This thesis has given an account of the current bibliography devoted to the different aspects of film festival operation, especially texts written in English, but also in French and Spanish. This bibliography has been thoroughly revised and commented, in an attempt to compile and arrange the

---

<sup>432</sup>This is an extended version of the conclusions in Spanish.

academic writings which have served as a guideline for the development of the proposed analytical model.

The fast development of the field of festival analysis in the frame of film, media and management studies has proved the interest of the international scientific community in the results of research projects devoted to the analysis of international networks of film circulation. This interest can be framed in a general trend towards interdisciplinary approaches to film history, but also in a growing interest in Transnational and World cinema, after the fall of the big national studios which produced and defined “national cinemas”. Film festivals have therefore attracted the interest of academics working in global dynamics of film circulation, of theoreticians which try to “correct” the colonial excesses of classic film history, and of those scholars interested in minority film practices which work aside commercial distribution channels.

The theoretical background in which this thesis can be framed follows the path of authors like Marijke De Valck (2007) and Dina Iordanova (2009, 2010, 2011) who have put film festivals in the academic agenda as a new object of study, after some sporadic attempts of authors like Dayan, Turan, Czach, Nichols or Harbord. Fischer's proposal to understand the festival as open systems (2009) serves as a reference for this work as well.

On the other hand, this research proposes two methodological innovations for cultural analysis, that have been of key importance to study the international relationships developed within the festival network.

The first one: ethnographic analysis has already been applied for the study of cultural circulation in several fields (especially anthropology), and very rarely for the analysis of film cultures. The fieldwork carried out during the last four years offered me the opportunity to collect data in several festivals (through observatory participation, interviewing all kind of professionals who work within this network, reading printed material and watching films during projections and in specialized video archives). Particularly, the techniques of observatory participation and the immersion in the social practices that take place during the festivals have been of key importance for the reflections and case study analysis that introduce each chapter of this text.

In addition to ethnographic tools for social analysis and the classical methods for the study of film history, I have worked on software development, to create a database that offers the possibility to compile all this data and analyse the connexions established among the actors which work within the festival network (be they professionals, films or institutions). This is a pioneering methodology in this field -after some initial attempts like Jurado's doctoral thesis of (2000[2007])- and has been of paramount importance for the compilation of the huge amount of data used in this thesis, and to reconstruct the interactions among films, people and institutions.



## Documentary film festivals in the eastern part of Europe

The specific object of study of this thesis, to which this systemic model has been applied, is the network of international festivals specialised in documentary film in the eastern part of Europe during the last two decades.

A major contribution of this study is the mapping of documentary festivals operating in the eastern part of Europe (and to a great extent, of those which are held in western Europe and serve as a reference for the region), as well as the identification of other agents who work within or contribute to the development of this international network (like co-production workshops, markets, pitching forums, tutors, commissioning editors, etc.).

This research has shown that film festivals specialised in documentary film proliferated in the eastern part of Europe throughout the last two decades, following the example of other events which worked as reference for the region in previous years (as Leipzig, Oberhausen, Nyon or IDFA).

In the historical evolution of this international festival network three different phases have been identified. In the first one (at the end of the 50s and beginning of the 60s), only two festivals were created in the region (Belgrade and Krakow), as national showcases for 'minor film genres' (short film, animation, documentary and experimental). In a second phase, the festivals created during the 90s (among the most relevant are *Jihlava* and *Thessaloniki*) found a position in the international sphere due to the inclusion of industry sections within their programs, establishing themselves as reference points and meeting places for the professionals of the region. In a third phase, since 2000 a significant number of events were created, mainly as private initiatives of those documentary makers who had been travelling the international festival circuit in the previous decade.

The evidence from this study suggests that the role of film festivals within film culture in the last twenty years has shifted from a model of film exhibition (in which politics and inter-state diplomacy had a huge influence) to a model of film production and distribution (in which the economic agents increased their presence and influence in the festivals). We can also say that the inclusion of economic activities (like co-production workshops and pitching forums) in the festival agenda increased the capacity to attract film professionals to these events, and therefore, to increase its international impact in film circulation.

In this frame, we have witnessed how the MEDIA programme of EU had a capital role in the whole process, especially for the creation and financing of the international co-production workshops which collaborated with the festivals, which were of key importance in the creation of a professional network among specialists from different countries. Regarding this issue, we have to consider that MEDIA programme has funded most of the industrial activities connected to the festivals. Nevertheless, the festivals themselves have received a much lower income from EU, and only two or three of those analysed here have been supported by its grants. Besides, in 2009 no documentary festival from the region received any grant from this institution.

It is worth pointing out that most of the funding aimed for the new EU members and those which are still candidates but can already participate in MEDIA programme (like Croatia) has been flowing from the region to North-western European companies and specialists. This has taken place in a process of exchange of the knowledge and networking that has provided eastern professionals the opportunity to work in the international film co-production market, and become the leaders of cultural management in their respective environments.

Although the funding model and budget differs enormously from one festival to another, with the apparition of new cinema laws, many festivals have got a frame for a funding model dependent both on public money (coming from EU and from the local and regional governments and the State), and from private sponsors (based on the “third sector” model which implies that they are private institutions which have to ask for grants on an annual basis).

After the international spread of the financial crisis, this model proved hugely dependent, and has suffered the reduction in income from both public and private systems. Besides, the agents whose activities depended from MEDIA programme have been pressing EU to avoid the disappearance of MEDIA programme, which was in danger due to the deviation of EU income of public money to the private bank system. The EU has answered with the creation of MEDIA Mundus, a program restricted to those who had experience in organizing these industrial activities connected to festivals, to expand these models to other countries which are not EU members.

On other hand, we consider that it is necessary to understand the role of film festivals for the film business not only in terms of monetary exchange, but also as a process of reciprocity and value adding which can be compared with economic practices of non-capitalist societies. This dynamics of reciprocity can explain the importance of the role of social interaction in the frame of these festivals, as well as the invitation and visit exchange policies established among the professionals who work within this circuit, which help to create multiple social networks.

## **Creating social and cultural networks**

One of the more significant findings to emerge from this study is, on the one hand, the unfolding of international relationships created within the documentary festival circuit and its impact in the appearance of a new group of professionals that have worked as connectors among different cultural (and economic) spheres; and on the other hand, the cooperation practices developed by them.

Taking into account the radical political and economic changes which took place in the region during this period, we have reflected on the importance of legal issues which influenced the development of this network, particularly the evolution of free movement of people within Europe in the process of integration of new countries into European Union, the change on the role and influence of the State in the finance and management of culture, and the technological innovations (especially internet and the digitization of film production).

This research has shown that the actual participation of professionals from the eastern part of the continent in “foreign” events (festivals, workshops, pitching forums, etc.), mainly in western

Europe, has put them in a position of privilege in their respective national or regional environments. Because of this, when creating new festivals, workshops and companies in their countries, they became the leaders of a new model for cultural management which, in many cases, was born from private initiatives started at the end of the nineties, a decade after the official fall of the Soviet bloc in 1989.

Nevertheless, depending on the development of the legal systems and public investment in culture, in every State the process took place in different phases, in which the hierarchies among the festivals were established. The international contacts made within that period increased the importance of the festivals, not only as the nodal points for documentary exhibition, production and criticism, but also as the necessary meeting places and sites of passage for the professionals of the region.

The networking has become, in this regard, a key issue to understand the success of many new festivals and production initiatives. As the festivals are aware of their role in the social interaction among the different actors who work within their circuit, these events have an active role in delimiting (through accreditation and invitation) and, above all, in promoting (through parties, ceremonies, special events, professional meetings, etc.) social relationships which take place during their celebration.

Another significant finding relates to the role assumed by various private institutes devoted to the promotion of documentary film, which have been of paramount importance for the internationalization of documentary production and distribution networks within specialized film festivals in the region. All these processes are intimately related to the creation of social networks, and the members of these institutes have been active protagonists their development.

The European Documentary Network (based in Copenhagen) had the most important role in all this process, and was created as a private initiative which took over from the MEDIA desk specialized in documentary based in Denmark since 1990, which disappeared five years later due to a shift in the strategy of MEDIA programme (that changed from a model based on genres, to a model based on nationalities). EDN (created in 1996) promoted and organized several industry sections in festivals of the eastern part of Europe, widening the model for documentary financing and development based on the participation in pitching forums and co-production workshops.

Following the example of EDN, *Institute of Documentary Film* in Prague (Czech Republic, 2001) and *Balkan Documentary Center* in Sofia (Bulgaria, 2010) were created, to expand this model in the eastern part of Europe, as representatives of concrete regions (Central and Eastern Europe, and the Balkans, respectively).

It is important to note that the promoters of EDN have worked as the tutors of the *workshops*, as well as the moderators of the *pitching forums* that have been organized since then both in Western and Eastern Europe.

Another major finding of this study has been the discovery of patterns of interaction among festivals, widely developed in the last years. Regarding the different relationships established among festivals which operate within the international circuit, we have witnessed many cooperation practices, in an attempt to amplify the impact of documentary culture in the international sphere.

These interactions work in several levels, from indirect exchange of knowledge, to direct activities co-organized by several festivals. The results of this study indicate that the cooperation practices are widely spread, and even in some activities (like the markets) which can be more competitive or key for the importation of resources of each festival, the mutual aid has guided several exchange practices (for advertisement, selecting films, etc.). Regarding competitive practices, the requirement of *premières* is the most remarkable, but is not a common practice in the region. Nevertheless, other festivals which take place in north-western Europe (like IDFA) do require *premières* for the films to be included in competitive sections, a practice which also affects the circulation of films within the eastern European region.

## Hierarchies and identities

The last significant contribution of this work relates to the tensions established between the festivals and contemporary documentary production, as well as their position within global cultural dynamics and power relationships that affect and shape cultural identities related to specific geopolitical areas.

The results of this study indicate that every festival is based in a different model and must be analysed in relation to its own cultural, political and economic context (in the frame of the state/nation and/or region represented by it). However, we can say that all these festivals can be understood as similar solutions to different problems in documentary distribution. This is why, if we approach its international dimension, we see that they became referents for the global festival network for their respective States. The international approach which I propose here, which moves away from the study of “national cinemas”, can be understood, not as an opposition to these approaches, but as a necessary complement which helps to understand its international dynamics (both in terms of exchange and interdependencies) and its hierarchical position in the chain of film distribution.

On the other hand, we can confirm that film festivals have gained prominence for the shaping of cinematographic cultures associated to concrete states and/or nations, as well as wider geopolitical regions as “Central and Eastern Europe” or “the Balkans”. This process is related to the growing fragmentation of production contexts, as well as the social dimension of the festivals, which make them become meeting spaces for professionals where they update information, promote, criticize and debate diverse cultures appeared around documentary practices. It is because of this, that the programming strategies, and the organization of sections and labelling of prizes can be seen as relevant agents for the shaping of the identity and aesthetic associated to the cinematography of concrete countries and/or regions.

In addition, the international workshops for documentary production and pitching forums, as facilitators and promoters of concrete aesthetics and thematic trends, must be regarded as key agents for the (re)definition of cinematographic cultures as well.

On the other hand, this study has investigated the several agendas that are played through the festival program, and the modes in which the different agents and institutions utilize the event as a working place, space for interaction and promotion tool. Due to the widening of these agendas and the rise of the influence of the festivals in them, in the last years we have witnessed feedback dynamics that have lead to the increase of the presence of the documentaries produced, promoted and distributed within the festivals among those selected and awarded within the same network that provided them the space to be created.

Because of this, we see how the festivals themselves are shaping the films, not only through selection procedures and media exposure, but also from the very beginning of their development. This is why terms like “festival incest” have started to be used in film criticism. If the festivals start to assume a role which affects every stage of film production from the original idea to the final release, and even the media exposure and criticism, they risk having too much power over cinematographic cultures, especially if, as we see in the case of creative documentary (and this also happens with auteur film in Europe), the festival is almost the only place for the exhibition of these films.

In opposition to this rise of the power of the festivals over the cinematographic cultures, we see that, at the same time, the power of different institutions over the festivals themselves is growing stronger. If we take into account the relevance of resource importation for the operation and viability of documentary festivals, and its funding models (hugely dependent on both public and private institutions), we discover that the festivals have a very reduced margin for independent programming. The more the actors of the network are, the more forces can exert pressure over the festivals.

In addition, we have to remark that these dynamics have grown even stronger with the break out of the international financial crisis, which has affected the role of the public sector in the management and funding of culture in different countries in the last years. These changes have highlighted the vulnerability of these events, and are starting to show its consequences in the re-shaping of the power relationships among the agents working within this circuit (production companies, governments, public institutions, sponsors, NGOs, co-production workshops or public and private televisions).

It is because of this, that we consider it is important to reflect on the structural changes that documentary festivals are going through, vindicating its importance as an arena where these forces are negotiated, due to its multidimensional character and its influence in several spheres of cinematographic cultures (production, distribution, exhibition, criticism, etc.).

Returning to the hypothesis posed at the beginning of this study, it is now possible to state that the festivals are the necessary nodes for creative documentary film exhibition, but also for its production and distribution. As we saw in the several dimensions in which festivals operate, and its cultural influence as a social space, we can say that these events are also of great importance for the

(re)shaping of documentary definition, and its understanding (in aesthetic, thematic, and political terms) in different cultural spheres.

The results of this investigation show that it is through this specialized festival circuit that creative documentary has found a distribution channel, and to a great extent, the only cultural space for the theatrical release of these films, meant for the big screen. It is therefore in this circuit that the definition of documentary itself is re-shaped, creating a cultural arena for the exhibition, but also the production, promotion and criticism of documentary practice in an alternative space to television networks, with which it finds different points of convergence and divergence.

## **Interest of the results and future studies**

To conclude, I will mention some noteworthy contributions of this thesis which can be used to develop targeted interventions in the field of cultural management (specifically, for professionals working on documentary film). With regard to the academic realm, I will mention some research lines opened by the present thesis, reflecting on its limitations and/or specific areas which would need further analysis, which can serve as a base for future studies.

First of all, I consider that the results of this research are of general interest both for the development of cinema culture (and the specific interest of documentary as a genre of historical and political signification) and for the analysis of economic and industrial structures of cinema distribution in the context of Europe.

On one hand, the socio-historic dimension of documentary cinema increases the interest of this work, because it offers the opportunity to analyse films and cultural practices, that due to its minority status tend to be neglected by academic studies. I consider that the study of the situation of the festival archives and the patterns of film circulation have a paramount historical and social relevance, particularly if we take into account that their films conform the historical and cultural patrimony, not only of Europe, but also of many cinematographic cultures from around the world (because festivals are the showcases for international cinema as well).

On the other hand, I consider that the analysis of the practical management of public funds and the actual achievement of its objectives proposed by this study can help to better understand the viability and effectiveness of public policies for the financing of cinema (especially of MEDIA Programme from EU).

In addition, the results of this research have proved that the production of documentaries in countries with structural or economic difficulties (as those in Eastern Europe) got a relevant position in the international distribution network through the festival circuit. Hence, the study of its circulation patterns can serve as a model for other peripheral cinematographies.

Secondly, the findings in this report are subject to some limitations which can serve as a point of departure to start further investigations, departing from this initial attempt to map the international

network of documentary festivals specialised in documentary film which analyses the multiple dimensions in which it operates.

As we proposed in the introduction of this study, this work can be considered as the first step to the elaboration of an international map of film festivals. We therefore propose that the application of this model, as well as the elaboration of similar maps for the events devoted to other cinematographic practices (animation, experimental, fiction,...), as well as to other regions, can be of great interest for Film Studies, especially if we approach it from a historical point of view which can reconstruct the interrelation of these events through its trajectory.

Regarding the specific object of study that we have analysed here, we can add that some dimensions of this structural model haven't been thoroughly applied, both because of a cultural limitations (not speaking the languages of the region) and a practical one (it would imply to postpone the ending of this thesis for several years). Nevertheless, we want to point out to two main aspects which deserve special attention: the first one is the analysis of the media and criticism present in the festivals analysed here, and their role in the shaping of documentary definition and cinematographic cultures; and the second one is the deepening in some case studies which, despite their international relevance, didn't have much presence in this study (especially that of *Krakow Film Festival*).

We can also add that international perspective proposed here is not confronted with national cinema approaches, and we consider that further analysis of the relationships established by documentary film festivals with its immediate environment (especially in terms of local media, film criticism, audience analysis and its role in the configuration of "national cinema") would be a very interesting field to approach. These kind of studies, for which the understanding of local cultural environments (and necessary, the language) would be mandatory, would enrich this first attempt to analyse this circuit, which is mainly focused on the international dimension of the festival network, and therefore, that which uses English language as a working tool.

To end up, I want to add that despite the fact that the films themselves have lost prominence in this thesis to the benefit of festivals, we consider that studies like this can serve as a reference for further research which would consider the films as its object of study. Thanks to the compilation of information about films, professionals and institutions that we include in the database, and the possibility to analyse their paths of circulation offered by this software, we consider that this study can serve as a point of departure for new studies, in which the films can be easily identified and properly contextualised to analyse their the cultural, textual or aesthetic dimensions.